ادبستان





۵۳
ماهنامه اردیبهشت ۱۳۷۳
۱۱۶ صفحه ـ ۵۰۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

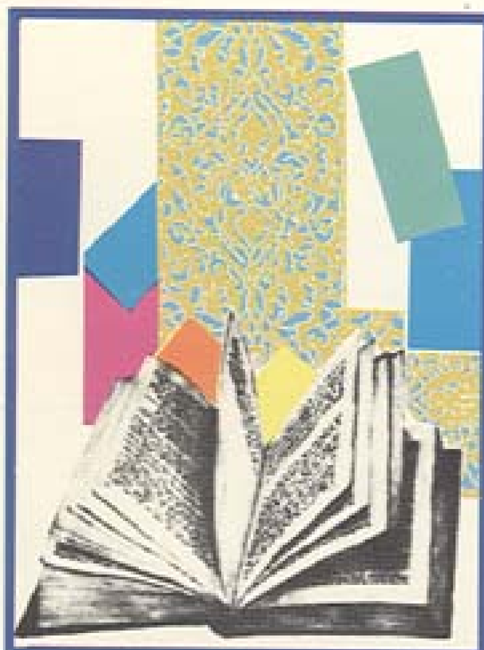
ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaáte co.
VOL: 5, NO5, May 1994
Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám
Fax 3111223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

صاحب امتیاز: مؤسسه اطلاعات
مدیر مسئول و سردبیر: سیداحمد سام
سال پنجم ـ شماره پنجم(پیاپی: ۵۳) اردیبهشت ۱۳۷۳
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقه چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
پست تصویری: ۳۱۱۱۲۲۳
شمارهٔ بخش اشتراك: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی‌ها: ۳۱۱۱۲۱۵ ـ ۳۱۱۵۰۸۶ ـ ۳۲۸۳۵۰
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسهٔ اطلاعات

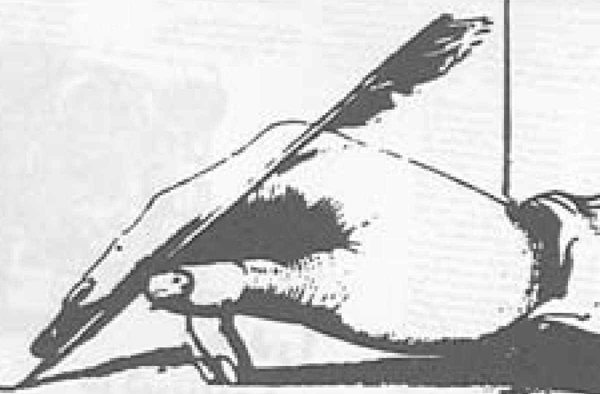
■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
■ صفحه‌آرا: داود مظفری
■ خوشنویس: محسن منتظری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری
■ مصحّح و نمونه‌خوان: محمد محمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ درصورتیکه بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته‌های ارسالی حتی الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.



□ روی جلد: به مناسبت نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران
کار حبیب صادقی
□ داخل جلد: شهر گمشده (نقاشیخط) ـ کار صدیق
□ پشت جلد: کار منصوره حسینی

بسم الله الرحمن الرحیم



باخوانندگان...

□ برای نویسندگان و شعرای شهرستانی بیشتر ارزش قائل شوید

ضمن عرض سلام و آرزوی موفقیّت برای شما و کلیّه همکاران ارجمندتان می‌خواهم به عنوان درد دل مطلبی را که سالهای سال است من و افرادی چون مرا رنج میدهد به عرضتان برسانم و آن این رسم غلط و سنت نامیمون است (البتّه شما ادبستانیها این سنّت را شکسته اید) که پایتخت نشینان خود را تافتهٔ جدابافته دانسته و دیگران نیز این حقّ بناحق را برای آنها قائل می شوند و این شیوه تا به آنجا رسیده که هر کس در خود مایه ای از علم و ادب می بیند به ناچار راهی تهران شده و شهر و دیار خود را ترک می کند (با نگاهی به اطراف خودتان این مطلب را در می یابید) و این ترک یار و دیار موجب قحط الرجال در شهرستانها و تراکم آنها در تهران شده است. بیائید به خاطر خدا و به خاطر رسالت سنگینی که به عهده گرفته اید، این رسم غلط را باز هم بیش از پیش بشکنید و به نویسندگان و محققین و هنرمندان و شاعران شهرستانی بخصوص طبقهٔ جوانشان فرصت و بهای بیشتری بدهید و حتی به چاپ کردن چند شعر کوتاه یا مطلب مختصر آنها اکتفا نکنید، مطمئن باشید نه تنها از ارج و اعتبار نشریهٔ شما کم نمی شود بلکه هم بر تعداد خوانندگان آن افزوده می گردد و هم رسالتتان را به خوبی به انجام رسانیده اید.

هادی کوشش ـ مشهد مقدس

■ همان طور که این خواننده ـ و همکار ـ نادیدهٔ گرامی مان اظهار کرده اند ادبستان از اولین شمارهٔ انتشار، سهم قابل توجهی از مطالبش را به نوشته‌ها و تحقیقات خوانندگان و نویسندگان شهرستانی اختصاص داده و به یاری خداوند باز هم این مشی را دنبال خواهد کرد. صفحات هر شمارهٔ ادبستان گواه صادقی بر این مدعا است.

در معرفی شاعران، همه جانبه بنگریم

احتراماً، در شمارهٔ بهمن ماه ۷۲ آن ماهنامهٔ وزین مطلبی تحت عنوان: «زهد عمار... مدح محمود» از آقای دکتر فرزاد به چاپ رسیده، که نویسندهٔ این سطور ـ در مُنتهای بیمقداری ـ نکاتی چند را در باب آن معروض دارد، تا در صورت پسند به چاپ بسپارید:

الف): ایشان در قسمتی از گفتار خود، ضمن بیان ابیاتی از ابوالمحامدسیف‌الدین فرغانی که عمدتاً شکوه از زمانهٔ دون را در بردارد و بعد بیان این بیت از استاد بی همال شعر و نثر پارسی سعدی که میفرماید:

در آن مدت که ما را وقت خوش بود
زهجرت ششصد و پنجاه و شش بود

می نویسند که: «[این بیت] در اوج غلبهٔ مغول بر جان و مال و دین و ناموس بلاد اسلامی، این شعر سروده شده است» و کمی پیشتر می نویسند که: «... حتی در میان سخنان شاعری قوی و نیرومند، چون سعدی هم کمتر می توان اثری از اعتراض صریح به حکام غاصب یافت، تنها نصایح ملایم به فقرا و امرا وجوددارد که فقیران صبر کنند و امیران انعام کنند و لذا در کلّ ماهیت حکومت اتان سخنی نیست...» و باز با یادآوری ابیاتی از ناصر خسرو که در آن ناصر میفرماید: لفظ قیمتی دری را نثار خاکپای خوکان نمیکند، اینگونه نتیجه می گیرد که:

«بسیار طبیعی است که صاحب چنین زبانی و چنین استدلالی نمیتواند یك لحظه با عاملان ستم کنار بیاید و آنان را بستاید و مثلاً تخلص خود را از نام سعد زنگی و... آن برگزیند...»

اکثر مورخین نامدار سده‌های هفتم و هشتم هجری، از ظلم و جور جانشینان چنگیز سخنها گفته اند، بویژه از هجوم هلاکوخان مغول که از سوی منگوقاآن، مأموریت داشت بلاد غربی را تحت قلمرو مغول درآورد؛ و باز مورخین می نویسند که ۵٪ تمام سپاهیان مغول، با هلاکو همراهی میکردند و در ربیع الاول سال ۶۵۱ عازم گردیدند و پیداست که چنین سپاهی که حدود آنرا ۷۰۰۰۰۰ نفر تخمین می زنند؛ تا چه اندازه می تواند ویرانگر باشد و در ضمن با در نظر گرفتن این موضوع که ایران و ولایات مختلف آن، بویژه در این روزگاران تحت حاکمیت فرمانروایان جزء بوده، که هر کدام بر بخشی از ایران حکم می‌رانده اند، و لذا عقل حکم مینموده که دعوت هولاکو را پذیرفته و تسلیم شده تا ولایتشان از قتل و غارت مصون بماند، چنانکه یکی از این خردمندان، متحد پادشاه فارس می باشد، که با همراهی ظاهری با خان مغول، دیار فارس را از این ترکتازی و ویرانی، برکنار داشته و لذا درگاه او و بویژه فرزندش «ابوبکر» به تعبیر دکتر زرین کوب «ملجأ ادباء و فضلاء بود و کسانی مانند: شمس قیس رازی و مجد همگر و سعدی در نزد آنها مورد حمایت و عنایت بودند» لذا این بیت سعدی که دکتر فرزاد آنرا حمل بر بیدردی و تغافل شیخ بزرگوار نموده اند، حاکی از آرام بودن وضع شیراز در آن مقطع زمانی است و لذا، سعدی آن ایام را فرصتی برای خلق دو اثر جاودانهٔ خود؛ خوش یافته وإلاّ شعار نوعدوستی شیخ، زبانزد خاصّ و عام است که:

تو کز محنت دیگران بیغمی
نشاید که نامت نهند آدمی

اما بخش دیگر سخن درباب مداهنه و مجاملهٔ سعدی در برخورد با حاکمان زمان میباشد: شادروان دکتر یوسفی در تألیف گران قدر خویش «برگهایی در آغوش باد»، «جهان مطلوب سعدی» را اینگونه توصیف مینماید که «...درلحن او گزافه گوییهای آن عصر راه ندارد، طبع وی خواهان این نوع مدیحه گفتن نیست، اتابك ابوبکر در نظر او از آن رو ارجمندست که دین پرورست و دادگر و درویش دوست، در روزگار وی پارس آرامگاهی است از فتنه‌ها در امان... دعای سعدی نیز در حق او از این گونه است که «توفیق خیرت بود بر فَرید» و از خداوند آرزو می کند «مقیمش در انصاف و تقوا بدار...» و مدایح او را ـ بی‌انصافی محض است، اگر حمل بر تملق و توقع صله از ممدوح نمائیم، به تعبیر دکتر زرین کوب: «صراحت لهجه یی که در نصیحت و ملامت ممدوح و تشویق او به دین و عدل می‌ورزد، در اسلوب مدیحه سرائی، انقلابی محسوب است...» و مگر هیمنهٔ کلام او در دیباچهٔ گلستان بگوش نمیرسد که خطاب به شاه گوید:

بر تُست پاس خاطر بیچارگان و شکر
بر ما و بر خدای جهان آفرین جزا

و این کلام دلنواز او، به آنانیکه، چهرهٔ جمیل او در پس پرده‌های نه چندان استوار چند بیت از اشعار او نادیده گرفته و متملّقش می خوانند:

گویند سعدیا، زچه بطّال مانده ای
سختی مَبر که وجه کفافت معین است
یك چند اگر مدیح کنی، کامران شوی
صاحب هنر که مال ندارد مغابن است
آری مَثَل به «کرکس مُردار خور» زنند
سیمرغ را که قاف قناعت نشیمن است
صد گنج شایگان به بهای جوی هنر
منّت بر آنکه می‌نهد و حیف بر من است

وبایسته است که عارف کبیری چون «سیف فرغانی» بر سبیل تفاخر بسراید که:

سعدیا من بجواب تو سخنها گفتم
چه از آن به، که مرا با تو بود گفت و شنید

و یا:

چو چیزی نیست در دستم که حضرت را سزا باشد
زبهر خدمت پایت بخواهم سرفرستادن

و این اظهار ارادتها، در ادب پارسی میان دو ادیب کاملاً بی سابقه است، و ظریف تر آنکه آزاده ای چون «سیف» اینگونه از شیخ سخن میگوید و جای تأسف است که دکتر فرزاد بی توجه به این موارد، در مجموع در گفتار خود چهره ای مغبون و زیانکار در تاریخ ادب پارسی از حضرت شیخ، ترسیم مینمایند و توجه ندارند که اگر براستی شیخ از دور دستی برآتش داشته و بی تفاوت شاهد کشتار مسلمین بغداد و دیگر نواحی مسلمین بودند، آیا «سیف» زبان به مَحمِدت او می گشود؟

مگر خود شیخ در دیباچهٔ بوستان با صراحت لهجه‌ای بی نظیر نمی آورد که:

مرا طبع از این نوع خواهان نبود
سَیر مدحت پادشاهان نبود

و آیا درسرتاسر ادب پارسی چند شاعر را

می‌شناسیم که اینگونه با حاکم زمانه، به سخن بنشینند که:

دعا کن به شب چون گدایان به سوز
اگر می کنی پادشاهی به روز

و آیا این کلام او چه ضدیّتی با کلام رعدآسای ناصرخسرو دارد که خطاب به دون صفتان، بی‌حمّیت فریاد برمی‌دارد که:

تو منزل شناسی و شه راهرو
تو حقگوی وخسرو حقایق شنو
چه حاجت که نُه کرسی آسمان
نهی زیرپای قزل ارسلان
مگو پای عزّت بر افلاک نه
بگو روی اخلاص بر خاک نه

آیا بایسته است که با ایجاد شبهه و بی‌توجه به وقایع تاریخی این ستارگان قدر اول آسمان ادب ایران را نزد جوانان و نورسیدگان به وادی ادب، اینگونه معرفی نمائیم.

فتح‌الله عباسی ـ شهرضا

□ غم هجران و موسیقی ایران

این مایه توجه و نظر آن نشریهٔ دل انگیز به مباحث موسیقی و سازهای مختلف حقیقتاً چشمگیر است اما در صحبتهای بسیاری که باکسان مختلف در اطراف چگونگی موسیقی ما می‌شود تقریباً همیشه از غم آمیخته با موسیقی ما می گویند و این حرفها فوق‌العاده دل‌آزار است و می‌باید به طور کاملا جدی بدان پرداخت تا از شر این رده توضیحات خودمان را آسوده کنیم. این حرفها حاصلی جز غلط جلوه دادن موسیقی ما ندارد. اینك اجازه بفرمائید شرحی دربارهٔ جوانب مختلف این مبحث بیاورم.

موسیقی یکی از نیازهای مهم روح آدمی است و در تغییر دژمی‌ها و احوال ناگوار اثرات شگرفی دارد بخصوص اگر این موسیقی آهنگهایی لطیف همراه با غزلهای دلاویزی باشد و با صدای خوشی (با درك صحیح شعرها و تحریر و زیر و بمهای واقعاً هنرمندانه) هم همراه شود. آن وقت است که آدم افتاده از رنج‌ها و زخارف روزگار را دست می‌گیرد و به اوج لطافت‌ها می‌برد. شاید هیچ شاعری در جهان نباشد که از موسیقی در شعرهایش سخن نگفته باشد اما سخن شاعران دیار ما از سازها و پرده‌ها و آوازها فوق‌العاده است. اینك می گویند موسیقی ما غم‌انگیز است و این غم‌انگیزی هم نتیجهٔ آلام و رنجها و صدمات یورش‌ها و ایلغارها و مصائب و ستمهای قرون و اعصار تاریخ ما است. به نظر می‌رسد این هر دو حرف بی‌اساس است و یا لااقل بی انصافانه گفته می‌شود. اصولاً ذات و جنس و فطرت آدمیزاد در مقولات شعر و موسیقی و هر هنری غم‌گرا (و هجرانی) است اما همین آدمی البته بهره از نشاطها هم دارد و این طور نیست که تمامی موسیقی ما حالات و کیفیّات غم‌آور داشته باشد و اصولاً ما نیز هیچگاه از نشاطها دور نبوده‌ایم... ما شاعر اعجوبه‌ای مثل نظامی داریم که مشهور به بزرگترین شاعر بزمی ما است لیکن اگر از آلام صحبت می‌شود این تنها ذات ما ایرانی‌ها نیست که معمولاً گرایش به غم دوستی دارد و بلکه اصولاً آنچه که از مقولات احساس عشق و دلدادگی‌ها و دوستداری‌ها است فی نفسه با غم سرشته است و باید همین جا گفته شود که این غم از آن ناله‌های مبتذل تیره جدا است و اوضاعی دیگر با خود دارد و آن کیست که به کلّی از احساس عشق و دوستی‌ها بی‌بهره باشد؟ معمولاً ملال‌های انسان بسیار بر شادی‌هایش می‌چربد. آن بشری که هنگام وصل هم بیم دوری آزارش می‌دهد و همین فکر و احساس، نشاط وصالش را مخدوش می‌کند چگونه می‌تواند مدعی شود که همه‌اش باید برقصد وپایکوبی کند؟ خلقت آدمیزاد به گونه‌ای است که غم و ملال همزاد اوست و نشاطهایی که می‌یابد حاصل زمانهایی است که ذهنش به عللی آلام جاویدش را برای اوقاتی موقّت فراموش می‌کند. این برای همه آدمها در همه جای این جهان است. محمدحسین شهریار می گوید:

ای غم بگو از دست تو آخر کجا باید شدن
در گوشهٔ میخانه هم ما را تو پیدا می کنی

دنیا جای نشاط به معنای فارغ بودن نیست و این را قرآن هم گفته است و اگر انسان دلبسته دنیا است به خاطر دلبستگی‌ها و دوستی‌ها و نیز به خاطر آن هراسی است که از نیستی دارد و همین‌ها موجبات دنیادوستی و به اصطلاح حبّ ذات او است و الاّ هرآنچه را که دراین جهان تصورش را بشود کرد غم‌آور است. البته کسانی هستند با طبایعی که اگر صدها سال هم طی کنند لحظه‌ای هم احساس غم ندارند.

اما اینها کسانی‌اند که ضمیرشان بینای پرده‌های دنیا و زندان آن نیست و البته داستان این قبیل آدمیان جدا است و شاعران بزرگ ما هم این گونه زیستن را یك زندگی حیوانی توصیف می‌کنند.

غــرض این است کــه غم‌انگیــزی بعضی موسیقی‌های ما حاصل ذات غم‌گرای آدمیزاد و هجران او است.

مـوسیقی ما نیـز، هم تکنـوازیهـایش و هم گروه نوازیهایش و هم آهنگهای بی شعرش همه عجیب مؤثرند منتها آدمی باید احساس و ادراك در خور را داشته باشد.

موضوع مهم دیگر اینکه آنهایی هم که اهل فن موسیقی‌اند معتقدند که شعر جزء لاینفك موسیقی ما است و این هم حرفی صحیح نیست. موسیقی ما بدون شعر هم اثرانش را دارد و بسیار هم به دل می نشیند و البته بسیاری مواقع آدمی میل دارد کلام هم با آن باشد و در همهٔ ممالك همینطور است و موسیقی همهٔ سرزمینها نیز هم با کلام است و هم بدون کلام وقرار نیست که موسیقی همیشه با کلام باشد. موضوع بسیار مهم‌تر این است که فضاحت و ابتذال را در موسیقی‌مان راه ندهیم. اگر این ابتذال را در موسیقی رادیو نداریم در موسیقی خارج از رادیو هم نباید داشته باشیم و البته هر کسی نیز نمی‌تواند از موسیقی‌های سنگین با غزلهای تاب شاعران احساس لذت کند و هر ذهنی هم توان دریافتش را ندارد. نمی گویم همه آهنگها برای غزلهای سعدی و حافظ و مولوی یا شعرهای خوب شاعران ساخته و پرداخته شود، اما قطعاً می‌شود کاری کرد که همهٔ سطوح جامعه موسیقی‌هائی داشته باشند متناسب حالشان و به دور از ابتذال.

اشکال مختلف موسیقی، بلامانع است در صورتی که افتضاح و ابتذال در نواختنها و نیز در اشعار آن پیدا نشود. این حرفها را لازم دیدم بیاورم، شاید در ضمائر مستعدی اثر کند و دریابند که بحث بر سر چیست. دین و مذهب و عقل و احساس سالم همین را می گوید و آدم اگر طبع مستقیم و ذوق سلیم داشته باشد به جانب آنجا می‌رود که احساسها و تفکرات متعالی و زلال بیاورد.

این سازها با اینهمه پیچیدگی را برای این اختراع و تکمیل نکرده‌اند که با آن تصنیف‌های مبتذل بخوانند و آرشه‌های چندش آور بکشند. مسئله اینست که بسا از به اصطلاح باسوادهای ما هم از عشاق همین رده نواختن‌ها و تکنیك‌ها هستند و این خود داستان مفصّلی است.

دکتر یوسف ایزدی

نامه‌های رسیده

فرهاد خسروزاده (هفتگل) ـ حسین جمالی (صومعه سرا) ـ سید محسن ساجدی راد (فسا) ـ محسن وثوق (تبریز) ـ آرش عندلیب (رشت) ـ محمد حسین انصاری (برازجان) ـ بیژن سلیمانی (اصفهان) ـ نیلوفر کوهستانی (شهرضا) ـ حسین وثوقی (تبریز) ـ اسماعیل زرعی (کرمانشاه) ـ سعید رضا بیات (زنجان) ـ رضا اسماعیلی (تهران) ـ امیر محسن بابگان (گنبد کاوس) ـ جعفر درویشیان (کرمانشاه) ـ هاشم حسینی (شوشتر) ـ قنبر علی ستغنی (پیشاور ـ پاکستان) ـ امین بداغی (سیرجان) ـ مجتبی جوجم (اراك) ـ خسرو برهون (خوزستان) ـ هادی محمدزاده (تبریز) ـ میترا بحرینی (تهران) ـ محسن دقیق (رشت) ـ سجاد حاجی نیا (خرم آباد) ـ محمد نوری صادق (زابل) ـ سیمین فرزاد (کلاچای) ـ پرویز شمیم (تهران) ـ برادزاده (کرمانشاه) ـ مجید اوشانی (تهران) ـ حمید آفتابی ـ امیر ابراهیمیان (کرمانشاه) ـ فرهاد سهرابی (کرمانشاه) ـ نصرالله الهی (افریقای جنوبی) ـ مرتضی ضیایی (اصفهان) ـ محمود آیتی (بهبهان) ـ رحیمه اسماعیلی (گرگان) ـ مهدی ایرانمنش (تهران) ـ اکبر صادقی علی آبادی (قم) ـ کاوه میرعباسی (تهران) ـ خالق گرجی (علمده) ـ جان بلدش (اهواز) ـ محمد فخر (تبریز) ـ علیرضا بوعلیان لنگرودی (تهران) ـ هادی میرزانژاد موحد (رشت) ـ سیدعباسعلی گرامیان (ساری) ـ حسین دارند (بوشهر) ـ علیرضا شفیعی پور کرمانی (رفسنجان) ـ سعید والی فر (اصفهان) ـ رامش هاشمی (دره شهر) ـ حمید آقاجانی پور (لاهیجان) ـ م. مهدی چیت سازها (قزوین) ـ جلال علوی (تهران) ـ خالد بایزیدی (مهاباد) ـ مجید بابادی (امیدیه) ـ حمیدرضا صفری (قم) ـ سید محمد روحانی (مشهد) ـ بهروز بهمنی (تهران) ـ لعبت بیژنی (تهران) ـ فرشید فرهمندنیا (بوشهر) ـ فرهاد صابر (آمل) ـ صادق تیرانداز (تهران) ـ محمدرضا فخری (شاهین شهر) ـ ح. احمدی (تهران) ـ محمد ولیزاده (تهران)

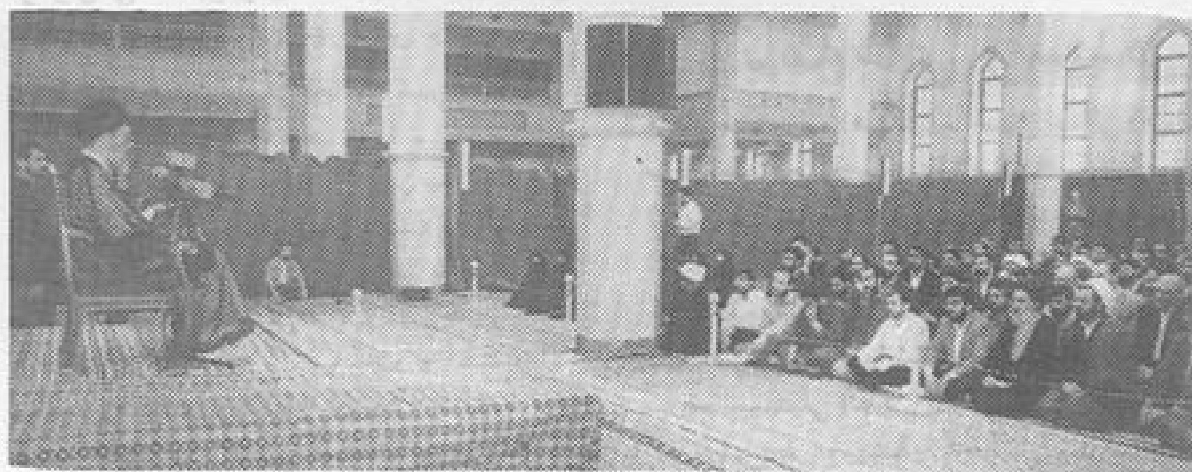
برای عزیزانی که داستان فرستاده‌اند

□ فخری گنجعلی (شهر ری) ـ فاطمه زلفی (تهران) ـ حسن تجار (کرمانشاه) ـ پژك صفری (آباده) ـ اسماعیل افتخارجو (شهرری) ـ رفیع افتخار ـ بهروز طباطبائی (تهران) ـ محمد جامی (تایباد) ـ محمد رضا طهماسبی (کرج) ـ افشین صنایعی (تهران) ـ اسد زارعی (تهران) ـ زلیکایی (ساری) ـ بهزاد وزیری (آبادان)

داستانهای بهتری بنویسید

رهبر انقلاب در جمع مسئولان جراید کشور مسائل مهم داخلی و خارجی را تشریح کردند

تقویت وحدت ملی، وظیفه مطبوعات است



حضرت آیت‌الله خامنه‌ای رهبر معظم انقلاب اسلامی پیش از ظهر شنبه ۲۴ اردیبهشت (۱۵ مه) در دیدار دست‌اندرکاران و مسئولان جامعه مطبوعاتی کشور. با ایشان طی سخنانی، مطبوعات را به لحاظ نقش تعیین‌کننده و مؤثر آن در هدایت افکار عمومی بسیار مهم توصیف کردند و ضرورت بهره‌گیری از آزادی مطبوعات برای ارتقاء سطح دانش و آگاهی، بینش، روشن‌فکری و روشن‌بینی در مردم را مورد تأکید قرار دادند.

در این دیدار رهبر انقلاب رئوس حرکت و رسالت مطبوعات را در جامعه اسلامی ایران تبیین کردند که متن کامل بیانات ایشان در زیر می‌آید:

بسم الله الرحمن الرحیم

برادران و خواهران عزیز خیلی خوش آمدید. البته با اینکه در بنده شوق و میل وافری برای دیدار مسئولین و مطبوعاتی‌های کشور هست ولی این جلسه، آن جلسه و دیداری نیست که بنده دوست داشتم با این عزیزان داشته باشم زیرا که اینجا صحبت یك طرفه و دیدار شبه تشریفاتی است. در حالی که جامعه مطبوعاتی کشور که قاعدتاً برجستگان عالم فرهنگ و اندیشه و هنر و صاحبان قلم هستند این میل را در انسان بوجود می‌آورند که با آنها از نزدیك گفتگو شود، و بیشتر از آنچه که به آنها گفته می‌شود از آنها در زمینه‌های مسائل مطبوعات شنیده شود. امیدواریم چنان دیداری هم پیش بیاید.

بنده چند نکته در ذهنم آماده کرده‌ام که عرض می‌کنم.

اولین نکته درباره اهمیت کار مطبوعات است. اگر فرض کنیم یك نشریه‌ای با تیراژ خیلی کم. مثلاً کمتر از پنجهزار. مخاطبانی دارد که بطور مرتب سخن او را می‌شنوند. چه بطور روزانه، چه هفتگی و چه با فاصله‌های بیشتر. خود این تأثیر گزاری مستمر بر روی یك جمع. هر چند اندك باشند. نوعی جریان‌سازی در عالم ذهن جامعه است. و اگر کسانی که یك نشریه‌ای را اداره می‌کنند، اگر بطور دقیق و منظم به فکر مخاطبان خود باشند و حقیقتاً بخواهند آنها را به سمتی هدایت بکنند، این وسیله بسیار مؤثر و برّایی است. از اینجا می‌شود اهمیت مطبوعات و نشریاتی را دانست که چند هزار یا بیشتر مخاطب دارند. مخاطبانی که بطور مرتب سخن آنها را می‌شنوند. این چیز بسیار مهمی است. شما اگر کار مطبوعات را با کار هر استاد، معلم، واعظ و گوینده‌ای مقایسه کنید خواهید دید اینکار برتر و مهم‌تر است و همین کافی است برای اینکه ما برای مطبوعات و جامعه مطبوعاتی حساب ویژه‌ای را در ذهن خودمان باز کنیم و توقعات ویژه‌ای از آنها داشته باشیم. بهر حال صاحبان مطبوعات هم باید با همین محاسبه، اهمیت کار خود را مورد توجه قرار دهند. مطلب بعد این است که کار مطبوعات بخاطر تأثیری که بر روی ذهن و به تبع آن عمل و رفتار یك مجموعه‌ای از مردم دارد نمی‌تواند به عنوان یك شغل محض و کاسبانه مطرح بشود. مطبوعات اهدافی دارند که اگر روزنامه یا نشریه‌ای از آن اهداف که با مسئولیت آنها متناسب است کناره گیری بکند مثل طبیبی می‌ماند که معالجه را از برنامه کار خود حذف کند. اگر یك پزشك از راه پزشکی نان بخورد اشکال ندارد و پزشکان همیشه از راه پزشکی نان خورده‌اند اما این در صورتی مورد قبول است که کار پزشکی هم انجام بگیرد. اگر فرض کنیم که هم طبابت نشود و هم کسی بخواهد از این راه نان بخورد، این قابل تحمل نیست. بلکه اگر پزشك طبابت کند و از این طریق، نان هم. کم یا زیاد. بخورد و عنوان هم. کم یا زیاد. پیدا کند، مانعی ندارد. این را عقلا قبول می‌کنند اما این را قبول نمی‌کنند که یك پزشك، اصل کار پزشکی خودش را انجام ندهد ولی بنام پزشکی نان بخورد و اعتبار کسب کند. این پزشك حتی اگر هیچ بهره‌ای هم نبرد و تنها اسم پزشك را روی خود بگذارد باز پیش عقلا ملوم است و عذری از او پذیرفته نیست.

وضع مطبوعات هم همینطور است. اگر مطبوعات یك کشور و جامعه کار اصلی خود را که البته باید مشخص بشود، انجام داد چیزهای دیگر قابل تحمل‌تر است. اما اگر کار اصلی خود را. که اساساً مطبوعات برای آنست. انجام نداد، آنوقت هیچ چیز قابل تحمل نیست. حتی داشتن اسم، امتیاز و تابلو هم برای این نشریه، سنگین و غیر قابل قبول است.

در مورد اینکه مسئولیت و کار مطبوعات چیست البته عقاید مختلفی وجود دارد. درباره حدود مسئولیت نشریات کشور، روش‌ها، ملاحظات و مسائل دیگر بین خود مطبوعاتی‌ها هم اختلاف نظر هست. طبیعی است که کسانی توقعاتی دارند و کسانی جور دیگری فکر می‌کنند، لیکن آنچه که از لحاظ کلی مورد اتفاق همه است چند کار است که این چند کار را مجموعاً مطبوعات کشور باید انجام دهند، حتی مطبوعاتی که عقیده سیاسی یا عقیده دینی غیر از عقیده دولت و دستگاه حاکم دارند، در بین خود مطبوعاتی‌ها هم کسانی که دارای نظرات مختلف هستند قاعدتاً اینها را قبول دارند.

کار اول این است که مطبوعات باید به مردم یك کشور و جامعه آگاهی بدهند. اینکه چه آگاهی بدهند، طبقه‌بندی آگاهی‌ها چیست و اهمیت کدام بیشتر است، بحث‌های بعدی است. اما اصل اینکه مطبوعات باید به مردم و جامعه آگاهی، روشن‌بینی، روشنفکری و بینش باز بدهد، مورد اتفاق نظر است و کسی نمی‌تواند منکر این باشد. باید کسانی که با روزنامه و مجله سر و کار دارند از کسانی که با نشریات سر و کار ندارند، نسبت به عموم مسائل زندگی و مسائل پیرامون خود، معرفت، روشن‌بینی، قدرت تشخیص و روشنفکری بیشتری داشته باشند.

کار دوم که از مطبوعات یك جامعه مورد انتظار است این است که مطبوعات باید مجموعاً معلومات مردم را بالا ببرند. این غیر از آگاهی دادن است. البته ممکن است بعضی از مطبوعات هنری، بعضی علمی، بعضی سیاسی، بعضی تخصصی و بعضی نیز ادبی باشند. هر نشریه کاری را بر عهده دارد لیکن همه آنها در حوزه کاری خود باید به مردم معلومات لازم را بدهند. این غیر از دادن بینش و هوشیاری به مردم

● مطبوعات باید به مردم و جامعه آگاهی، روشن‌بینی، روشن فکری و بینش باز بدهند زیرا مردم و جامعه سیاسی، کمتر آسیب پذیرند

● هیچ شمشیر آخته و هیچ شلاقی مطبوعات را تهدید نمی‌کند

● به مردم باید امید و اعتماد به نفس داد و دانسته و ندانسته نباید آنها را مایوس کرد.

● امروز آزادی هست و از این آزادی باید حداکثر استفاده را کرد

● مقاله، تحلیل، کار علمی و عمیق متاسفانه در روزنامه‌ها و مجله‌ها کم است

● هنگام موضع گیری مشترك مطبوعات در مقابل تهاجم دشمن، فرقی بین گروه چپ و راست، این خط و آن خط نیست

● نظام بطور طبیعی دشمن زیاد دارد، قدرتهای استکباری با هر نظامی که بخواهد روی پای خود بایستد و مستقل باشد، دشمن هستند

● بعضی ساده‌لوحانه خیال می‌کنند نظام جمهوری اسلامی دشمن تراش است، نه، در دنیا کسانی هستند که میخواهند از هر رهگذری باج سبیل بگیرند

● به ما میگویند بنیادگرا، حالا ما بنیادگرائیم. آیا مصدق هم بنیادگرا بود، دیدید با مصدق چه کردند، چون می‌خواست کشور مستقل باشد.

است. مطبوعات باید مثل یك كلاس به مردم آموزش بدهند. كسی كه به مدرسه می آید از اول تا آخر سال باید مجموعه‌ای از معارف جدید را پیدا كند منتهی یكنفر كلاس دین و دیگری كلاس ریاضی یا علوم اقتصادی می رود. خاصیت كلاس این است. این هم جزو وظایف مطبوعات است. نمی شود گفت: مردم بروند معلومات را جای دیگر پیدا كنند. خاصیت مطبوعات این است و اساساً پیدایش مطبوعات برای گستردن ومنتشر كردن علوم ومعارف بشری در رشته‌های گوناگون است.

كار سوم این است كه مطبوعات در جهان كنونی مجموعاً باید مردم را سیاسی كنند. باید روح سیاسی گری واهتمام به سیاست به مردم دمیده شود. اگر مردم وجامعه‌ای سیاسی بودند آسیب پذیری شان كم خواهد شد ومستقل خواهند بود. هر سیاستی را كه خودشان اتخاذ كنند، اجرا می شود. اگر مردم یك جامعه‌ای سیاسی نبودند به این معنا كه قدرت فهم، تحلیل ودرك سیاسی نداشتند، بر سر آنها همان بلایی خواهد آمد كه امروز بنگاههای بزرگ خبری درصدد هستند كه بر سر بخشی از مردم دنیا بیاورند. دیگر خودشان تصمیم گیرنده نیستند وهرچه به آنها تلقین شود، همان را انجام می دهند. دادن قدرت تحلیل، جمع بندی، شناخت امواج سیاسی و گرایشها وانگیزه‌های سیاسی به مردم بعهده مطبوعات است. مطبوعات باید تحلیل سیاسی داشته باشند مردم را با تحلیل سیاسی آشنا كنند. ممكن است تحلیل یكی غلط وتحلیل دیگری درست باشد. ممكن است یك روزنامه تحلیلی درباره یك حادثه‌ای بنویسد كه عكس تحلیل روزنامه دیگر باشد. اینها عیبی ندارد واین دو تحلیل، در مجموع خواننده را اهل تحلیل خواهد كرد وجامعه در مجموع، قدرت تحلیل سیاسی وفهم سیاسی پیدا خواهد كرد.

مسئولیت دیگری كه مطبوعات مجموعاً دارند این است كه وحدت ملت را حفظ وتحكیم كنند. ملت عده‌ای از مردم نیستند بلكه ملت عبارت است از مجموعه ای از مردم كه با یك پیوند رابطه خاص ویك كمربند به هم وصل هستند. مطبوعات باید این پیوند ورابطه وكمربند را محكم كنند واز تفكیك، گسیختگی، از دست دادن روحیه ملی وبی اعتماد شدن به خود واز دست دادن اعتماد به نفس جلوگیری كنند. مطبوعات باید در مردم اعتماد به نفس ایجاد كنند وتلاش دستگاههایی را كه دارند اعتماد به نفس را از ملت می گیرند، خنثی كنند. این یك وظیفه است. هیچ لزومی ندارد یك نشریه با كسی یا سیاستی موافق باشد یا نباشد، تقویت وحدت ملی خاصیت روزنامه یك كشور است. كشورها هم باهم فرقی ندارند. همه مطبوعات در این جهت تلاش می كنند مگر روزنامه ای كه بخواهد این كشور، این ملت واین رابطه خاص ملی بین این مجموعه از انسان ها نباشد. آن بحث دیگری است چنین نشریه ای البته یك نفوذی در این مجموعه وجزو دشمن است ودشمن هم حساب دیگری دارد. اما نشریه این كشور یا هر كشور دیگر در هر جای دنیا چه غربی باشد وچه جهان سومی باید در این جهت گام بردارد. مطبوعات باید به آن چیزهایی كه مربوط به ملیت. به معنای درست آن. است یعنی چیزهایی كه مایه ارتباط وحلقه وصل بین افراد یك ملت است كه ملتها به اعتبار آنها یك ملت می شوند، وفادار باشند و آنها را حفظ بكنند. البته هر فردی در جامعه چنین مسئولیتی دارد منتهی مسئولیت یك فرد با مسئولیت یك روزنامه ونشریه قابل مقایسه نیست. نشریات باید سعی كنند هویت جمعی و هویت ملی ملت را كه اساس وكیان ملت است، حفظ كنند. اینكه این هویت چه جور حفظ می شود، چیزی است كه اگر در مورد آن تفكر بشود آن وقت فصول جدیدی باز خواهد شد. اینجاست كه پای امید دادن به مردم نسبت به آینده مطرح می شود. اینجاست كه مسئله موضع گیری مشترك مطبوعات در مقابل تهاجم دشمن از هر نوع مطرح می شود. اینجاست كه دیگر فرقی بین این خط وآن خط نیست، فرقی بین گروه چپ وراست نیست وفرقی بین گرایش به این دولت وآن دولت نیست. این خاصیت ملت است. خاصیت مجموعه‌ای است كه این روزنامه متعلق به اوست البته من اگر بخواهم از كشورهای دیگر مثال بیاورم كار مشكل می شود چرا كه در بسیاری از كشورهای سرمایه‌داری دنیا مطبوعات به ظاهر آزادند ولی در واقع وابسته به دستگاه‌های قدرتند. منتهی آن دستگاه قدرت، دولتی كه سر كار است نیست بلكه قدرت‌های دیگری هستند كه این مطبوعات ورسانه‌ها را در دست دارند وبا اشاره آنهاست كه كارها انجام می گیرد. این قدرتها گاهی فراملیتی هستند مثل صهیونیست‌ها كه در كشوری مثل آمریكا یا جاهای مشابه مسئله ملیت وحفظ آن برای آنها مسئله اول نیست بلكه چیزهای دیگری مطرح است البته آنها در چارچوب ملیت هم تعهداتی دارند منتهی به این دقت نیست چون انگیزه آنها چیز دیگری است.

اینها وظایف روزنامه‌ها ومطبوعات است. اینهایی را كه عرض كردم چیزهایی است كه كسی نمی تواند منكر آنها بشود. بحث این نیست كه آیا این نشریه سوبسیدبگیر هست یا نیست، با سیاست های دولت همراه هست یا نیست، جزو خط اول است یا خط دوم، خط سوم، چپگراست یا راستگراست، مذهبی است یا غیر مذهبی و... اینها طبیعت مطبوعات است ومطبوعات نمی توانند از این چیزها خالی باشند. مطبوعات اگر اینكارها را نكردند مثل همان دكتری خواهند بود كه طبابت نمی كند. این دكتر اگر ویزیتش را به كمترین مقدار هم پائین بیاورد، دیگر قیمت ندارد وحتی اگر ویزیت هم نگیرد باز مواخذ ومجرم است.

بحث ما، ادعا كردن نیست بحث ما این است كه طبیعت كار مطبوعات اقتضائاتی دارد. مطبوعاتی كه غیر عامل به این كارهایی كه گفته شد باشند مطبوعاتی فاسق هستند. این فسق مطبوعاتی است وفسق مطبوعاتی غیر از فسق شخصی است. یك شخص ممكن است به لحاظ عمل شخصی، آدم فاسق وفاجری هم باشد واگر چنانچه اقامه شاهد شد، حد هم بر او جاری بشود اما از نظر مطبوعاتی مومن باشد ووظیفه مطبوعاتی اش را به خوبی انجام بدهد. از آن طرف هم یكی ممكن است از لحاظ عمل شخصی خیلی پاك وپارسا باشد. بعضی ها هم همینطور هستند. ولی پاكی در عالم مطبوعات مهم است. اگر چنانچه این مطبوعات، این نشریه، این مجله و این روزنامه به وظایف غیر قابل انفكاك از مطبوعات عمل نكند این بی عدالتی مطبوعات است ودر اسلام عادل در مقابل فاسق است. عادل همان مؤمن است: «افمن كان مومناً كمن كان فاسقا» ما مؤمن وفاسق داریم وحد وسط هم ندارد. اگر كسی در كار مطبوعاتی مؤمن، متقی وپرهیز كار باشد روی سر وچشم هر انسان باانصافی قرار دارد. سلیقه ودینش هم هرچه هست مربوط به خودش است وجواب نكیر ومنكر را هم خودش خواهد داد. جواب قوانین ومقررات اجتماعی را هم در جاهای دیگر خودش می دهد ولی در عالم مطبوعات او پرهیز كار است وما هم مخلص او هستیم. این انسان در كار مطبوعاتی اش انسان درستی است. البته اگر انسان بخواهد مطبوعاتی خوب باشد شرایط دیگری هم دارد كه از آنها می گذریم.

نكته دیگر این است كه بلاشك در طول تاریخ مطبوعات تا امروز جز یك برهه كوتاه. كه آن برهه را همه می شناسیم و اگر بگوئیم همه خواهند شناخت. در هیچ دوره‌ای قلم و مطبوعات به آزادی امروز نبوده وهر كس منكر این حقیقت بشود بی انصافی كرده است. در هیچ دوره‌ای چه در دوره سلاطین قاجار، چه در دوره سلاطین پهلوی، چه در دوره اشغال خارجی ها وحتی در آن روز كه در این مملكت دولتی وجود نداشت، آزادی مطبوعات به اندازه امروز نبوده است. حتی در آن دوره‌ای كه در این كشور، در تبریز، در تهران، در رشت ودر جاهای دیگر دولت وجود نداشت، سانسور بوده سفارتخانه‌ها وعوامل آنها وقلدرها وخان‌ها مطبوعات را سانسور می كردند. امروز نسبت به همه ادوار دیگر تاریخ ایران، مطبوعات از آزادی بیشتری برخوردارند. یك نویسنده وقلم بدست می داند كه می تواند آنچه را كه می اندیشد بنویسد، مطرح كند وچاپ كند. البته طبیعی است كه عده‌ای ناراضی خواهند شد وگاهی هم ازجمله كسانی كه ناراضی خواهند شد دستگاه‌های دولتی هستند. رئیس جمهور كشور از خیلی از مطبوعات، مقالات وقلم بدست‌ها ناراضی است.

خود این علامت خیلی خوبی بر وجود آزادی در كشور ما است. زیرا كه او می تواند جلو مطبوعات را بگیرد ولی چنین نمی كند. نارضایی او به این معنی است كه برخلاف میل او یك جریانی در مطبوعات وجود دارد كه همین پدیده علامت وجود آزادی در این كشور است. البته معنی این حرف، صحه گذاشتن به كار آن كسانی كه مسئولین دلسوز، علاقه‌مند، مخلص وپاكباز را ناراضی می كنند نیست. آنها كار بدی می كنند. كسانی كه انسان‌های مؤمن، مخلص، دلسوز و پاكباخته ای مثل مسئولین عزیز امروز ما وشخص رئیس جمهور را ناراضی می كنند واقعاً كار خوبی نمی كنند، كار بدی می كنند اما نفس اینكه چنین فضایی وجود دارد كه مسئولین عالیرتبه كشور بعضی كسانی كه سیف وقلم دست آنهاست، از بعضی مطبوعات ناراضی هستند، این نشانه وجود آزادی است. متأسفانه بعضی ها دوست دارند اینگونه وانمود كنند كه سانسور، اجبار، الزام وشمشیر آخته بالای سر قلم‌بدست‌هاست. كه البته اینهم خودش یك ژستی است كه می گویند: ما زیر شمشیر آخته‌ای نشسته‌ایم وداریم قلم می زنیم. نه آقا این خبرها نیست. هیچ شمشیر آخته وهیچ شلاق بلندشده‌ای، هیچ كسی را تهدید نمی كند. نویسنده‌ها ومطبوعاتی ها هرچه می خواهند می نویسند. البته یك حدودی وجود دارد كه وجود این حدود در هیچ جای دنیا وبا هیچ منطقی بد نیست وبه معنای سانسور وعدم آزادی هم نیست بلكه نبودنش به معنای بلبشو وهرج ومرج است. در كشور ما هم قانون وقاعده وخط كشی هست كه باید بر طبق حدود ومقررات وانضباط صحیح اجتماعی عمل بشود. نمی شود ما بگوئیم همه مردم انضباط داشته باشند مگر مطبوعات یعنی كسانی كه خودشان باید درس انضباط به مردم بدهند. البته در مطبوعات كسانی هستند كه الان همین جهاتی را كه ما گفتیم رعایت نمی كنند كه می شود اسمهای آنها را گفت. اینها به مردم امید واعتماد به نفس نمی دهند، دانسته وندانسته مردم را مأیوس می كنند، ترجیح قدرت‌های جهانی را از لحاظ روحی وفكری وعملی وآینده وگذشته بر ایران وایرانی به شكلهای مختلف ترویج می كنند. اینها شبیه همان طبیبی هستند كه تابلوی او هم زیادی است. الان چنین مطبوعاتی وجود دارند در عین حال با همه بر طبق قانون رفتار می شود. بنابراین امروز آزادی هست واز این آزادی باید حداكثر استفاده را كرد. كسانی كه اهل موقع شناسی ودارای وجدان كار هستند از این آزادی حداكثر استفاده را باید بكنند وبهترین استفاده این است كه ذهن مردم را با دانش وآگاهی و بینش وروشنفكری وروشن بینی به طیران دربیاورند.

بعد از سالهای متمادی اختناق مضاعف وروزافزون در كشور ما، امروز یك فرصتی بوجود آمده است. ملت ایران یك ملت بااستعدادی است. ملتی است دارای توانایی های زیاد و امكانات مادّی ومعنوی ولی در عین حال جزو كشورهای عقب مانده است. علت این است كه سلاطین گذشته، سلاطین بدی بوده اند. یك عقب ماندگی ای در همین زمینه وجود دارد كه مطبوعاتی ها باید آن عقب ماندگی را جبران و

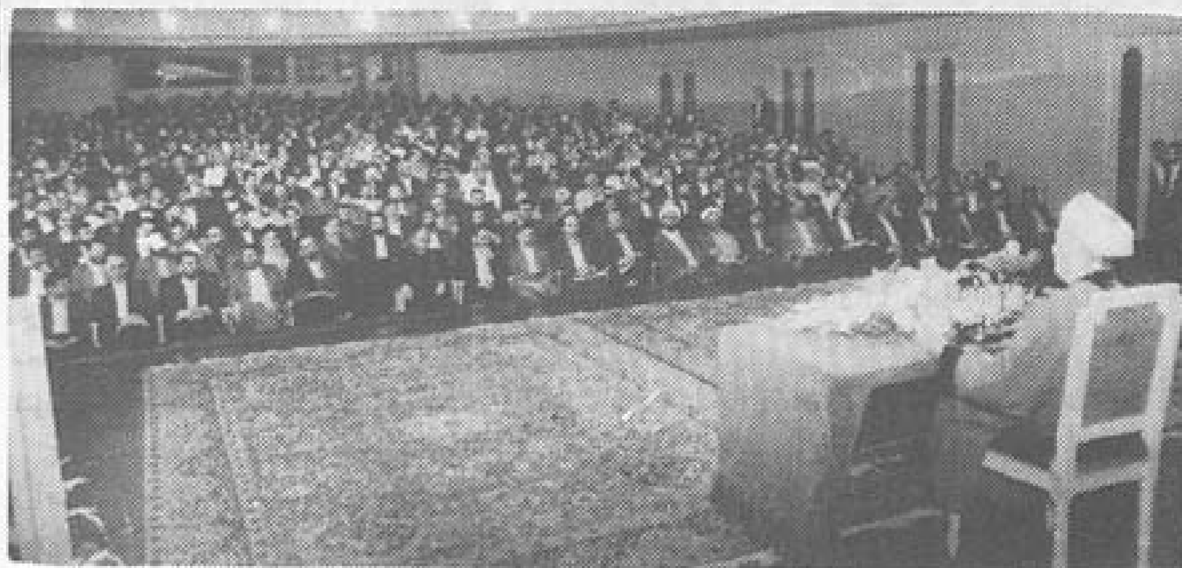
بر طرف بکنند. نکتهٔ آخر این است که به نظر بنده به عنوان یك خواننده و ناظر به مسائل مطبوعات کشور در یك نظر کلی وضع مطبوعات کشور خشنود کننده نیست. نه اینکه نقاط مثبتی در مطبوعات نیست که البته هست اما آنچه هست به مراتب کمتر از آن چیزی است که باید باشد. اولاً گرایش به عوام‌پسندی و عوام‌پذیری در مطبوعات مشاهده می‌شود در حالی که مطبوعات باید برای مردم پیشرو باشند نه دنباله‌رو. مطبوعات اگر طبق سلایق مردم - آنهم سلایق عوام مردم - عمل بکنند هیچ پیشرفتی حاصل نخواهد شد. این یك عیب است. عیب دوم کم کاری در مطبوعات است. یعنی در مطبوعات هم در روزنامه‌ها و هم در مجلات، مقاله، تحلیل، کار علمی و عمیق متأسفانه کم است. انسان دوست دارد که مجلات امروزی رنگ و بوی آن رنگین نامه‌های دوران طاغوت را نداشته باشد ولی متأسفانه بسیاری از مجلات ما آن رنگ و بو را دارد. باید در مطبوعات مطالب عمیقی وجود داشته باشد که هر فرزانه‌ای نگاه کند خشنود و راضی شود. اینجور نباشد که مطبوعات فقط کسانی را که سطح را نگاه می‌کنند خشنود کند باید کسانی که به عمق هم می‌نگرند خشنود بشوند. از جمله این کم کاری‌ها منتقل کردن خبرهای خبرگزاری‌ها است بدون اینکه خود روزنامه‌ها و مطبوعات خبرهای راست و درست را کسب و تولید بکنند. همچنین منعکس کردن صرف خبرهایی که در سطح جهان منتشر می‌شود - که در واقع خبر نیست بلکه تحلیل است - یکی دیگر از مشکلات مطبوعات ماست. یکی از کارهایی که امروز خبرگزاری‌های وابسته به بنگاههای صهیونیستی و استکباری انجام می‌دهند. این است که تحلیل‌ها و دیدگاه‌های خودشان را در قالب خبر منعکس می‌کنند و روی آنتن‌های دنیا می‌فرستند. روزنامه و مجله ما هم عین همان را منعکس می‌کنند. یعنی درست آلت دستی می‌شود برای کسی که نشسته و از روی حساب این خبر را ساخته است. توقع این است که خبر، درست و عمیق فهمیده و شناخته بشود. لُبّ و جوهر صحیح خبر از تحلیلی که با آن آمیخته است جدا و سپس استفاده بشود که اکنون متأسفانه در همه موارد اینطور نیست. در بعضی موارد هست ولی در بعضی دیگر نیست. مشکل دیگر در مطبوعات نادیده گرفتن دشمنی‌های دشمنان نظام ماست. نظام ما یك نظامی است که بطور طبیعی دشمن زیاد دارد. قدرتهای استکباری با همه نظام‌هایی که بخواهند روی پای خود بایستند و مستقل باشند و در خدمت منافع قدرت‌های بزرگ نباشند، دشمن هستند. این مخصوص ما نیست. بعضی ساده‌لوحانه خیال می‌کنند که نظام جمهوری اسلامی دشمن تراش است یا مسئولین دشمن تراش‌اند. نه آقا! مسئله دشمن تراشی نیست. در دنیا یك ایستگاههایی وجود دارد که کسانی آنجا نشسته‌اند و از هر رهگذری باج سبیل می‌خواهند. مثل قلدرهای محلات قدیم تهران که لازم نبود شما برای آنها چاقوبکشی تا به شما کار داشته باشند، آنها از همه کس باج می‌خواستند. امروز هم قدرت‌های بزرگ اینجور هستند. از همه باج می‌خواهند. این قیمتی که روی نفت می‌گذارند، باج است. این قیمتی که روی مس می‌گذارند و چند کشور را به خاك سیاه می‌نشانند باج گیری است. اگر دولتی با آنها راه آمد، دولت خوبی است. او را کمك می‌کنند، برای او تبلیغات دروغ می‌کنند و حاکم آن را به دروغ یك فرد ملّی وانمود می‌کنند. اما اگر یك دولتی با آنها راه نیاید پدرش را در می‌آورند. این که به ما «بنیادگرا» می‌گویند از همین قسم است. حالا ما بنیادگراییم. آیا مصدق هم بنیادگرا بود؟ دیدید در این کشور با مصدق چه کردند. مصدق فقط می‌خواست کشور مستقل باشد، می‌خواست نفت کشور در اختیار کمپانی‌ها قرار نگیرد ولی دیدید که پدرش را در آوردند. یك عده از جمهوری اسلامی توقع دارند که همان ساده‌لوحی را که افراد دور و بر مصدق کردند و نگذاشتند او دشمن را خوب ببیند و کار را به آنجا رساندند که دستگاه مصدق را نابود کردند و آنهمه تلاش مردم را به هدر دادند، ما هم همان ساده‌لوحی را تکرار کنیم. یك کسی مثل مصدق که به راحتی صاحب قدرت نمی‌شود، یك ملت تلاش می‌کنند، هزاران نیّت صادق بکار می‌افتد تا یك دولت ملی روی کار آید البته آدم‌های ناباب هم در بین مردم هستند و ما این را انکار نمی‌کنیم. اگر این دولت ملی نتواند خود را نگه دارد، به دشمن و عوامل نفوذی و به چهره‌های خندانی که پشت سر، خنجرهای زهرآگین گرفته‌اند اطمینان کند، با ساده‌لوحی تمام دشمن را نشناسد، با دشمن برخورد خصمانه نکند، میدان مصاف را میدان بزم تصور کند تا او را از بین ببرند و آن همه تلاش ملی هدر رود، خیال می‌کنید این چیز کمی است؟ هم خود آن دولت و هم همه کسانی که در قضیه مصدق و آن رفتار ساده‌لوحانه مؤثر بودند، مجرمند. متأسفانه چند نفر از همان نسل بی‌عرضهٔ ناباب بیکار تا دوران جمهوری اسلامی باقی ماندند و حالا به ما انتقاد می‌کنند که چرا هویدا را کشتید؟! چرا مقدم را محاکمه کردید و کشتید؟ فلان کشور را نگاه کنید که اینکارها را نکرد، آن کشور خوب است! اینها توقع داشتند که ما نصیری، مقدم و هویدا و ارتشی‌هایی را که مردم را قتل عام کرده بودند آزاد بگذاریم یا احیاناً در دستگاه‌های دولتی و ارتشی از آنها استفاده هم بکنیم - کما اینکه کردند. همین آقایان بقایای دوران مصدق که اول این انقلاب، متأسفانه چند صباحی امور را در دست گرفتند و در همان چند صباح بیشترین ضربه‌ای را که در یك مدّت کوتاه می‌شود به یك کشور زد، به کشور ما زدند، این حرفها را تکرار می‌کنند. اینکه آنها بیش از آن به کشور لطمه نزدند برای این است که بیشتر نماندند. اگر بیشتر می‌ماندند، فاتحهٔ انقلاب را هم خوانده بودند. همانطور که فاتحه مصدق را خواندند. این آقایان در همان چند صباح کوتاه حاکمیتی که داشتند، افرادی را که انقلاب با آنها مبارزه و آنها را مغلوب کرده بود و آنها تا آخرین فشنگشان با انقلاب جنگیده بودند، داشتند بر روی کار می‌آوردند، داشتند آنها را فرمانده نیروی هوایی و فرمانده نیروی دریایی و... می‌گذاشتند. ولی جمهوری اسلامی جلوی آنها را گرفت. حالا اینها بعد از ۱۵ سال گله می‌کنند که چرا جمهوری اسلامی آن جنایتکاران را محاکمه کرده و چرا مجرمین را تیرباران کرد! دشمن، دشمن است. حتی دشمن جوانمرد هم دشمن است. البته ما حقاً و انصافاً بیننا و بین الله از دشمن‌های خودمان جوانمردی ندیدیم. نه از آمریکا، نه از انگلیس، نه از صهیونیستها، نه از رژیم تبعیض نژادی - که بحمدالله بر افتاد - و نه از کمونیست‌ها، از هیچکدام آنها جوانمردی ندیدیم. هر چه دیدیم ناجوانمردی و نامردی بود و الحمدلله ناجوانمردی‌های آنها چشمان ما را باز کرد و موجب شد آنها را بیشتر بشناسیم. اما دشمن جوانمرد هم دشمنی می‌کند فقط در خواب سر شما را نمی‌برد ولی در هر فرصتی که بتواند به شما ضربه خواهد زد. امروز دشمن به ما اتهام بنیادگرایی می‌زند. بنیادگرایی در مفهوم فرهنگی آنها به معنی تعصب، تحجّر و جمود است. بعضی از ما خیال می‌کنند بنیادگرایی یعنی پایبندی به اصول، لذا می‌گویند: «ما بنیادگراییم» منظور آنها این است که ما پایبند به اصولیم ولی از نظر غربیها بنیادگرا یعنی متحجّر، متعصّب و جاهل. این کلمه و این واژه در فرهنگ متفاهم غرب به آن معانی است. آنها خودشان متعصب‌تر و متحجرترند. آنها یك چادر را تحمل نمی‌کنند. یك مقاله درست در مطبوعات آمریکا جایی ندارد. یك وقتی یکی از پیام‌های حضرت امام(رض) را فرستادند به آمریکا که در نشریات آنجا چاپ شود، می‌گفتند مطبوعات آنها پر تیراژ است. پیام را فرستادند ولی حتی یکی از مطبوعات آمریکا، همین مطبوعات آزاد! آن پیام را چاپ نکردند. حاضر بودند به آنها پول بدهند. می‌خواستند چندین هزار دلار بدهند ولی قبول نکردند و چاپ نکردند. این مطبوعات آزاد آنهاست. آنها خودشان متعصب و متحجرند و احساساتشان کاملاً مثل احساسات قبیله‌ای است. اینها وقتی با یك جناحی بد هستند دیگر بزرگ و کوچك نمی‌شناسند، همه را هدف قرار می‌دهند. شما دیدید که در زمان ریگان یکی از مقامات امریکا گفت که ملت ایران باید از بین برود. غافل از اینکه در بین ملت ایران بعضی هم هستند که با آنها دوستند و از عوامل خود آنها بودند. این یعنی قبیله‌ای برخورد کردن. از نظر آنها جرم ما مضاعف است. ما هم می‌خواستیم مستقل باشیم، کشوری وابسته نباشیم و به منافع دیگران اهمیت ندهیم و منافع آنها را بر منافع خودمان ترجیح ندهیم و هم می‌خواهیم در مقابل باج گیری آنها در همه جای دنیا، در خلیج فارس و در دریاهای بزرگ و در هر جا که آنها پایگاهی دارند و با قدّاره باج می‌خواهند، بایستیم و به آنها باج ندهیم.

چرا باید کسانی مرتب ترویج کنند که از خارج به ما هیچگونه تهاجمی نیست؟ البته بنده انشاءالله در زمان مناسب اشتباهاتی را که در زمینه تهاجم فرهنگی بر ذهن‌های انسانهایی که حاضر نیستند حتی سرشان را بلند کنند و دور و بر خودشان را نگاه کنند، حاکم است، خواهم گفت. چطور تهاجم نمی‌کند؟ امیر المؤمنین(ع) فرمود: «وَمَن نامَ لَم یُنَم عنه» کسی که در جبهه و در سنگر خوابش ببرد نباید خیال کند که دشمن هم در سنگر مقابل خوابش برده است. او بیدار است. این هوشیاری را مطبوعات ما در همه جا نشان نمی‌دهند. البته بعضی‌ها نشان می‌دهند. در یك ماجرایی یك حرکت حساب شده روشنی علیه یك مسئله اساسی و علیه حقیقتی به شکل کار مطبوعاتی و فرهنگی و هنری در این کشور راه افتاده بود، روزنامه‌ای سریع و دقیق پاسخ داد و بنده از آن روزنامه که روزنامه کیهان بود صریحاً حمایت کردم. جریانی بود که ظاهراً هم روشن نبود ولی اگر کسی دقیق نگاه می‌کرد می‌فهمید. آنچه که مرا وادار کرد که این کار را ستایش کنم این بود که حرکت دشمن درست شناخته شد و سریع پاسخ داده شد. البته ممکن است چگونگی پاسخ در نظرهای مختلف با سلیقه‌های مختلف، مورد اختلاف باشد، آن بحث دیگری است که بنده به آن کاری ندارم. چیزی که مهم است درك درست و پاسخ به موقع و سریع است. این حالت متأسفانه در مطبوعات ما نیست. نمونهٔ دیگر قضیه اخیر انگلیس بود. یك روز همهٔ مطبوعات انگلیس یك موضوع دروغی را گفتند. انتظار این بود که مطبوعات ما فردا صبح به آن جواب بدهند ولی فقط یك روزنامه از روزنامه‌های صبح، مطلبی در این باره داشت، بقیه مطلبی نداشتند فقط روزنامه جمهوری اسلامی یك مقاله نوشته بود بقیه روزنامه‌ها هیچ مطلبی نداشتند. البته ممکن است گذاشته بودند سه روز دیگر مطلب بنویسند که به هر حال این یك عیب است. بحث در باب نکته چهارم یعنی توقعات و دید ما نسبت به مطبوعات فعلی بحث گسترده و طولانی است که انشاءالله اگر فرصت شد و آقایان و خانم‌ها را در مناسبت بهتری زیارت کردیم ممکن است مطرح بکنیم. امیدواریم که خداوند شما را تأیید کند. شما کار بزرگی را بر عهده گرفتید. مطبوعات حقیقتاً مهم هستند و حقیقتاً مردم به اینها نیازمندند و حقیقتاً قوام کشور و تمدن و فرهنگ و اعتلای جامعه ما به مطبوعات است. بدون مطبوعات نمی‌شود و این وظیفه بزرگی را بوجود می‌آورد. امیدواریم انشاءالله خداوند کمك بکند به همهٔ شما و توفیق بدهد که بتوانید این کار بزرگ را به بهترین وجه انجام بدهید و تشکر می‌کنم از اینکه این فرصت را بوجود آوردید که توانستیم با شما چند جمله‌ای صحبت کنیم.

والسلام علیکم و رحمة‌الله و برکاته

معرفی برگزیدگان جشنوارهٔ مطبوعات

آزادی جوهر بسیار گرانبهایی است که نمی‌توان آن را از مردم گرفت ـ رییس جمهور



مطبوعات ایران آزاد، خودکفا و غیروابسته هستند و دولت، محیط را برای قلم و فکر مطبوعاتی‌ها باز گذاشته است و حتی کسانی که برخورد دوستانه با دولت ندارند، از امکانات دولت استفاده می کنند.

حجت‌الاسلام والمسلمین هاشمی رفسنجانی رئیس جمهوری این مطلب را در مراسم پایانی نخستین جشنواره مطبوعات که در تالار وحدت تهران برگزار شد، بیان کرد.

در این مراسم که جمعی از دست‌اندرکاران مطبوعات کشور حضور داشتند، رئیس جمهوری طی سخنانی فعالیت مطبوعات کشور را نقد و بررسی و بر ادامه حمایت دولت از مطبوعات تأکید کرد و گفت: شخصاً تمایل عاطفی و طبیعی نسبت به مطبوعات دارم، چرا که قبل از انقلاب خود از ناشران و مؤلفان کتاب بودم و با مجله، ماهنامه و سالنامه و هفته‌نامه آشنایی کامل داشته و لذا کم و بیش با مسایل خاص مطبوعات و همچنین مسائل عام آنها آشنایی کامل دارم.

رئیس جمهوری با بیان این مطلب که کسانی که در مطبوعات فعالیت می کنند و زحمت می کشند، عمدتاً انگیزه‌های اجتماعی و عشق وافر به اینکار دارند، گفت: در کار مطبوعات، بیشتر از علاقه به حرفه، عشق به اینکار است که مطبوعاتی‌ها را در محیط کاری پرورش داده و حفظ می کند.

وی گفت: هم اکنون در مطبوعات ما، زحمت زیادی کشیده می شود و دست‌اندرکاران مطبوعات با مشکلات زیادی دست و پنجه نرم می کنند که کم و بیش از نحوه فعالیت آنان راضی هستیم.

رئیس جمهوری برگزاری نخستین جشنواره مطبوعات را از اقدامات مفید وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی دانست و گفت: کار ارزیابی مطبوعات در این مقطع یك ضرورت می‌نمود. همانطور که در تمام بخش‌ها ارزیابی صورت می‌گیرد و مطبوعات نیز به ارزیابی کار تمام دستگاههای کشور می‌پردازند، مرجعی نیز باید کار ارزیابی مطبوعات را صورت می‌داد.

وی با تصریح این موضوع که در ارزیابی کار مطبوعات نمی‌توان بطور صددرصد از کار داوری مطمئن بود گفت که اینکار کاملاً عادلانه صورت گرفته است. این نیز هست که هیأت داوران پا روی وجدان خود نمی گذارد و اگر داوری‌ها کامل و بی نقص نبوده، بیشتر به تنوع کار و دامنه و وسعت کار مطبوعاتی مربوط می شود.

وی همچنین تأکید کرد: طولی نمی کشد که معیارها را عادلانه تعیین خواهیم کرد و به قضاوت درست کارها در این زمینه خواهیم نشست.

رئیس جمهوری با اشاره به این مطلب که ممکن است برخی ازمطبوعات از نتیجه داوری راضی نباشند و بحث‌های جدیدی در این باره درگیرد، گفت: نباید کار ارزیابی مطبوعات از حرکت باز بماند و باید به حرکت خود ادامه دهد و به پیش برود. چرا که نفع اینکار بیشتر مربوط به مطبوعات می شود.

حجت‌الاسلام والمسلمین هاشمی رفسنجانی درباره وظایف نظام در قبال مطبوعات و وظایف مطبوعات در قبال نظام، گفت: همانطور که دولت خود را مؤظف می‌داند که سوبسیدهای ویژه‌ای برای تسهیل در چاپ و انتشار مطبوعات فراهم آورد، مطبوعات نیز باید خود را مؤظف به رعایت قانون مطبوعات بدانند. چرا که تمام جامعه بطور مستقیم و غیرمستقیم تحت تأثیر رسانه‌ها هستند و این رسانه‌ها هستند که تا حدود زیادی افراد جامعه را می سازند.

وی افزود: در جمع رسانه‌ها، صدا و سیما، نقش عمده ای در ساختن افراد جامعه دارد، اما در عین حال مطبوعات نیز به خاطر این که همیشه قابل دسترسی و بررسی هستند و به طور مکتوب در تاریخ ضبط می شوند، نقش مهمی در این زمینه ایفا می کنند.

آقای هاشمی رفسنجانی رئیس جمهوری با ذکر این مطلب که دولت باید امکانات مادی مناسبی فراهم آورد تا مطبوعات کار خود را انجام دهند، گفت: به عنوان یك حرکت اساسی سعی کرده ایم که مطبوعات به سمت خودکفایی پیش‌رفته و از وابستگی جدا شوند. نباید مطبوعات به دیگران محتاج باشند تا آزادی خود را از دست دهند.

وی گفت: هنوز نمی توان سهم حمایت مطبوعات از دولت در قبال حمایت دولت از مطبوعات را باهم برابر دانست، لیکن دولت بنا ندارد که حساب نشده، سوبسیدها را کم کند و بر پیکره مطبوعات ضربه مهلکی وارد آورد.

رئیس جمهوری آنگاه با اشاره به تأکیدات اخیر مقام معظم رهبری و تحلیل‌های خود از توطئه امپریالیسم خبری برای تضعیف روحیه و ناامید کردن مردم، گفت: اگر کسی قدری شم تبلیغاتی داشته باشد، این امر را به خوبی درك خواهد کرد.

وی گفت: حرکت پیکان تهاجم فرهنگی استکبار خبری در هفته‌های اخیر این است که با تضعیف روحیه مردم به آنان القا کند که مردم ایران با پیروزی انقلاب اسلامی چیزی را به دست نیاورده‌اند و با ندیده انگاشتن واقعیات شیرین زندگی مردم و بزرگ کردن حوادث کوچك و با ترفندها و شگردهای گوناگون تبلیغاتی خود، مردم را تضعیف کنند.

رئیس جمهوری افزود: متأسفانه معدودی از رسانه‌های ما همصدا با آنها عمل می کنند. البته آنها قصد تضعیف نظام را ندارند، بلکه خواستهایی دارند که برای دست یافتن به آنها، به اصل ریشه می‌زنند و این به نفع مردم و نظام و مطبوعات که خود از میان نظام برخاسته اند، نیست و نباید کاری کرد که مردم مأیوس و دشمنان انقلاب خوشحال شوند.

رئیس جمهوری همچنین از مطبوعات خواست تا در انتقادهای خود، نقاط ضعف و قوت را در کنار هم بیاورند و نقاط قوت را تکرار کنند، زیرا اختصاص همه مطالب به مشکلات فقر، گرانی و ضعف‌هایی که کم و بیش طبیعی است با رسالت مطبوعات سالم نمی‌سازد. مطبوعات باید در انتقادها و طرح مطالب، عمق لازم را داشته باشند.

وی افزود: گاه در یك مقاله انتقادی، مطالبی متناقض و با موضوعاتی که باهم سازگاری ندارد، آورده می شود. نظیر پرداختن به مسأله بیکاری و کاهش قیمت نفت و امثالهم. معلوم نیست ما باید به کدامیك از این موضوعات بپردازیم و نیروی خود را صرف کدامیك از این موضوعات به طور همزمان کنیم.

رئیس جمهوری تصریح کرد: مطبوعات باید از حب و بغض و از طرح مسایل باندی و جناحی بپرهیزند و با در نظر گرفتن مصالح ملی به وظیفه خود عمل کنند.

حجت‌الاسلام والمسلمین هاشمی رفسنجانی سپس مسأله آزادی مطبوعات در ایران را مطرح کرد و

گفت: دولت دست مطبوعات را باز گذاشته است و آزادی ارباب قلم و بیان در ایران در سطح بسیار بالایی قرار دارد. اگرچه خط قرمزهایی نیز داریم که ممکن است خیلی باز نباشد. اما در مجموع آنچه در محدوده دولت است، تأکید داریم که آزادی باشد تا مطبوعات احساس خفگی نکنند.

وی گفت: من هرگز نخواهم گذاشت به نویسنده ای به خاطر ابراز عقاید خود فشار وارد شود، زیرا مجموعه مطبوعات ما، خدمات بسیار شایسته ای می کنند و توقع من از آنان این است که منصفانه تر از آنچه که هست با مسایل برخورد شود.

وی با تأکید بر این نکته که مطبوعات ایران از آزادی برخوردارند، گفت: آزادی جوهر بسیار گرانبهایی است که نمی توان ازمردم گرفت و در محدوده دولت هرکس که بخواهد وارد میدان نقادی شود، احساس ناامنی نمی کند.

رئیس جمهوری گفت: این جو باز و آزاد، آنقدر زیاد است که گاه مطبوعات تا مرز تهمت و شایعه و نقل قول از افراد ضدانقلاب هم پیش می روند که این به صواب مردم و نظام نیست و ما انتظار داریم که مطبوعات خود، حدود را رعایت کنند.

رئیس جمهوری تأکید کرد: در آزادترین کشورهای دنیا، مطبوعات هماهنگی هایی با دولت دارند و در جهت مصالح دولت حرکت می کنند.

وی به عنوان مثال گفت: دولت انگلیس با نادیده گرفتن موازین بین المللی اقدام به کار گذاشتن میکروفون مخفی در سفارت ایران در لندن کرده بود. کشف این میکروفون می توانست برای انگلیس یك «رسوایی بزرگ» به بار آورد و درست در روزی که این میکروفون کشف شد، دولت انگلیس هیاهوی ارتباط و همکاری ایران با ارتش جمهوریخواه ایرلند را به راه انداخت و مطبوعات و امپریالیسم خبری با همه اختلافات خود، علیه دولت ایران متحد شدند و معلوم بود که پشت این قضیه هدایتی وجود دارد.

وی خطاب به دست اندرکاران مطبوعات کشور، گفت: من خواهان آن نیستم که شما مانند مطبوعات استکباری سیاست های توأم با دروغ را ترویج کنید، اما در مورد اخیر، مطبوعات حساسیتی از خود نشان ندادند و تعداد کمی از آنها، موضع گیری کردند.

وی افزود: مطبوعات در آزادترین کشورهای دنیا، اگرچه به آزادمنشی تظاهر می کنند، ولی هماهنگی کامل با سیاست های نظام دارند و این هماهنگی را در موارد بسیار می توان یافت که اتهام ارتباط ایران با ارتش جمهوریخواه ایرلند، تنها یك نمونه است.

رئیس جمهوری همچنین با اشاره به ادامه پرداخت سوبسید مطبوعات توسط دولت، گفت: ما تا امروز سعی کرده ایم که سوبسیدهای معمول را پرداخت کنیم و قطعاً حمایت هایی از سوی دولت لازم است و ما در جهت کمال و استغنای مطبوعات به پرداخت سوبسید ادامه خواهیم داد.

حجت الاسلام والمسلمین هاشمی رفسنجانی در پایان، کارهای زیربنایی و سرمایه گذاری دولت رادر تأمین مدرنترین چاپخانه و سرمایه گذاری در تولید کاغذ متذکر شد و گفت: در آینده ای نزدیك درزمینه تولید کاغذ خودکفا خواهیم شد و ابزار کار مطبوعات از لحاظ مادی در برنامه اول پیش بینی شده ودر برنامه دوم به نتیجه خواهد رسید.



درادامه این مراسم، متن بیانیه هیأت داوران جشنواره مطبوعات توسط دکتر نصرالله پورجوادی قرائت شد.

نتایج نهایی گزینش
برترینهای مطبوعات کشور

ـ هیچیك از روزنامه ها واجد خصوصیت بهترین نبود، و نمی توانند مقام اول را کسب نمایند.
ـ مقام دوم مشترك به روزنامه کیهان و همشهری.
ـ اهداء یادمان جشنواره و لوح افتخار در زمینه گزارش و مصاحبه سیاسی، ارتباط با مخاطبان، دفاع مقدس و توجه خاص به مسأله تهاجم فرهنگی به روزنامه کیهان حسین شریعتمداری دریافت کرد.
ـ اهداء یادمان جشنواره و لوح افتخار در زمینه آیین نگارش، مقالات ورزشی، چاپ و امور فنی، صفحه آرایی، امور هنری و امور اجتماعی به روزنامه همشهری.
ـ اهداء یادمان جشنواره و لوح افتخار درزمینه مقالات اقتصادی، سیاست خارجی، گزارش و مصاحبه و توجه بیشتر به متانت و حفظ حرمت اشخاص در برخوردهای اجتماعی و فرهنگی به روزنامهٔ اطلاعات با رتبه سوم.
ـ اهداء جایزه ویژه مشترك به روزنامه های جمهوری اسلامی و کیهان بخاطر توجه خاص به مسئله «تهاجم فرهنگی بیگانگان».
ـ تقدیر از روزنامه های خراسان و خبر جنوب بخاطر تحرك و پویایی درعرصه تلاشهای مطبوعاتی.
در زمینه ورزش یادمان جشنواره به دنیای ورزش و کیهان ورزشی.
ـ اهداء یادمان و لوح افتخار در زمینهٔ طنز به نشریهٔ «گل آقا».
ـ اهداء یادمان جشنواره و لوح افتخار درموضوعات عمومی به دو هفته نامهٔ «کیهان هوایی و فرهنگ آفرینش».
ـ اهداء یادمان جشنواره و لوح افتخار در زمینه چاپ و امور فنی به مجلهٔ «عکس و مجلهٔ دانش و مجلهٔ تصویر».
ـ اهداء یادمان جشنواره و لوح افتخار در زمینه کاریکاتور به «کیهان کاریکاتور».
ـ اهداء یادمان جشنواره و لوح افتخار در زمینهٔ صفحه بندی به مجلهٔ «کیهان فرهنگی».
ـ اهداء یادمان جشنواره و لوح افتخار در زمینه ارتباط با مخاطب به مجلهٔ «خانواده».
ـ تقدیر از «مجموعهٔ نشریات دفتر تبلیغات اسلامی قم» و «مجموعهٔ نشریات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی» و «مجموعهٔ مجلات رشد».

نظر هیأت داوران در مورد مجلات علمی و تخصصی

الف ـ علوم انسانی

پژوهشی:
۱ـ مجله تحقیقات حقوقی (دانشکده حقوق دانشگاه شهید بهشتی): درجه۲
۲ـ مجله تحقیقات اقتصادی (دانشگاه تهران): درجه۲
۳ـ فصلنامه تعلیم و تربیت (مرکز تحقیقات آموزشی وزارت آموزش و پرورش): درجه۲
۴ـ نشر دانش (مرکز نشر دانشگاهی): درجه۲
۵ـ نامه علوم اجتماعی (دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران): درجه۲
۶ـ ماهنامه سیاسی ـ اقتصادی (روزنامه اطلاعات): درجه۲
۷ـ مجله حقوقی (دفتر خدمات حقوق بین الملل جمهوری اسلامی ایران): درجه۳

ترویجی ـ آموزشی:
۸ـ رشد ادب فارسی (وزارت آموزش و پرورش): درجه۳

ب ـ علوم پایه

پژوهشی:
۹ـ نشریه شیمی و مهندسی شیمی ایران (دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی): درجه۲

ترویجی ـ آموزشی:
۱۰ـ مجله نشر ریاضی (مرکز نشر دانشگاهی): درجه۲
۱۱ـ فرهنگ و اندیشه ریاضی (انجمن ریاضی ایران): درجه۲
۱۲ـ مجله شیمی (مرکز نشر دانشگاهی): درجه۲
۱۳ـ مجله فیزیك (مرکز نشر دانشگاهی): درجه۲
۱۴ـ دانشمند (بنیاد مستضعفان و جانبازان انقلاب اسلامی ایران): درجه۲
۱۵ـ مجله دانشکده پزشکی (دانشگاه علوم پزشکی شهید بهشتی): درجه۲

ترویجی ـ آموزشی:
۱۶ـ مجله دارو و درمان (شرکت سهامی داروپخش): درجه۲

د ـ علوم فنی و مهندسی

پژوهشی:
۱۷ـ مجله امیرکبیر (دانشگاه صنعتی امیرکبیر): درجه۳

ترویجی ـ آموزشی:
۱۸ـ مجله ریخته گری (انجمن ریخته گران ایران): درجه۳

هـ ـ علوم کشاورزی

پژوهشی:

۱۹ـ مجله بیماریهای گیاهی (مؤسسهٔ تحقیقات آفات و بیماریهای گیاهی): درجه ۲

۲۰ـ مجله علوم کشاورزی ایران (دانشکده کشاورزی دانشگاه تهران): درجه۳

ترویجی ـ آموزشی:

۲۱ـ زیتون (وزارت کشاورزی): درجه۲

۲۲ـ سنبله (مهندس محمدعلی امین‌طاهری): درجه۳

۲۳ـ ماهنامه آبزیان (دکتر حسین عمادی): درجه۳

و ـ معارف اسلامی

پژوهشی:

۲۴ـ آینه پژوهشی ( ): درجه۲

۲۵ـ کیهان اندیشه (مؤسسهٔ کیهان): درجه۳

هیأت داوران عنوان بهترین سرمقاله‌نویس و الگوی شایسته درعرصهٔ مطبوعات را حق مسلم شهید سیدمرتضی آوینی و برازنده و شخصیت والای او می‌داند و بدین‌وسیله یاد سید اهل قلم را گرامی می‌دارد.

یادمان جشنواره و لوح افتخار به همسر شهید آوینی تقدیم شد.

ناشران نمونه کشور معرفی شدند

مراسم انتخاب و اهدای جوایز دومین دوره ناشر سال‌جمهوری اسلامی ایران روز ۲۲ اردیبهشت باحضور مهندس مصطفی میرسلیم وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در محل برپایی نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران برگزار شد.

چهار ناشر از بخش دولتی و خصوصی ازتهران و یك ناشر شهرستانی جوایز خود را دریافت کردند.

در این مراسم که با حضور گروه زیادی از ناشران و علاقه‌مندان به کتاب برگزار شد، آقای احمد مسجدجامعی معاون فرهنگی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و رئیس هفتمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران با ارائه گزارشی به تاثیر تحولات اقتصادی بر افزایش قیمتها و بروز نوسانات در صنعت چاپ و نشر اشاره کرد و گفت: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی برای مقابله با تاثیرات منفی تحولات اخیر بر صنعت نشر و کنترل نوسانات ناشی از آن، سیاستهایی اتخاذ کرده است.

در این مراسم، پس از ارائه گزارشی کوتاه در زمینه معیارهای هیات داوران برای انتخاب ناشران سال، نمایندگان حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی و دفتر نشر فرهنگ اسلامی در قسمت بزرگسالان (از بخش‌های دولتی و خصوصی) و کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و انتشارات بنفشه در بخش کودکان (از بخش‌های دولتی و خصوصی) وانتشارات انصاریان به عنوان ناشر برگزیده شهرستانی جوایز و لوح تقدیر خود را از آقای میرسلیم وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی دریافت کردند.

رئیس جمهور در مراسم افتتاح نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران:

اولویت بخش فرهنگ را همچنان حفظ خواهیم کرد



رئیس جمهور در مراسم افتتاح هفتمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران که در آن آقایان میرسلیم و آل‌اسحق وزرای فرهنگ و ارشاد اسلامی و بازرگانی نیزحضور داشتند، ابتدا از دهها غرفه ناشران داخلی و خارجی بازدید کرد و سپس در جمع صدها ناشر ایرانی و خارجی گفت: ما اولویت بخش فرهنگ را همچنان حفظ خواهیم کرد.

آقای هاشمی رفسنجانی خدمت مؤلفان و ناشران در زمینهٔ تألیف و نشر کتاب را خدمتی جاویدان و ماندنی، ذکر کرد و گفت: در این گلزاردست آوردهای انسانهای تاریخ سازهمه چیزرا می توان یافت.

رئیس جمهور گفت: برپایی نمایشگاههای بین‌المللی ومنطقه ای در همه جای دنیا با استقبال قابل توجهی روبرو شده است و بایداز این سنت استقبال، تشویق وپشتیبانی کرد.

رئیس جمهورروند تکاملی کمی و کیفی هفتمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب را مایهٔ خوشحالی و امیدذکر کرد و خاطرنشان ساخت که این نمایشگاه از نظر تعداد عناوین کتابها، تعداد ناشران، تعداد غرفه ها نسبت به نمایشگاههای قبلی افزایش یافته است واین نشانه توجه به کتاب و فرهنگ و علم در عصر حاضر است، زیراراه سعادت بشر از اینجامی گذرد.

آقای هاشمی رفسنجانی یادآور شد: هرچه که بیشتر مردم را به کتاب، کتابخانه و مطالعه تشویق کنیم، درراه اعتلای بشریت توفیق یافته ایم، زیرا ظلم وستم، تبعیض، فقر، جهل و عقب ماندگی تا حدود زیادی معلول بی سوادی و بی اطلاعی مردم است. ملتی آگاه را به آسانی نمی توان اسیر کرد و این ملت بیسواد و جاهل است که اسیر استثمارگران می شود.

رئیس جمهور با اشاره به اهمیت دولت به کتاب و مسائل فرهنگی تأکید کرد: ما اولویت بخش فرهنگ را در انقلاب همچنان حفظ خواهیم کرد و با وجود اینکه سوبسید بسیاری از کالاها قطع شد، به خاطر تشویق کتاب اعم از ناشر، مؤلف و یا خریدار کتاب دولت به دو طریق مستقیم و غیرمستقیم همچنان کمك خواهد کرد.

آقای هاشمی رفسنجانی گفت: علاوه بر برگزاری نمایشگاههای بین‌المللی، سیاست دولت و بخش فرهنگی این است که کتاب را به مراکز فرهنگی برساند و از طریق کتابخانه های سیار که کتابها را با وسایل نقلیه به روستاها می رسانند و تأسیس کتابخانه های کوچك در مدارس، مساجد، حسینیه ها و پارکها، کسانی را که در این امر خیر سرمایه گذاری می کنند، تشویق می کنیم.

رئیس جمهوری برگزاری نمایشگاههای بین‌المللی کتاب را بهترین مکان برای برخورد آراء و اندیشه های ملتها و استقرار صلح و آرامش ذکر کرد و یادآور شد که این نمایشگاهها برای نزدیك کردن ملتها و فرهنگها از نمایشگاههای تجاری وصنعتی مناسبتر هستند.

رئیس شورای عالی انقلاب فرهنگی در پایان سخنان خود افزود: با توجه به ماهیت انقلاب که بیش از هر عامل دیگر فرهنگی است و با توجه به رهبر معظم انقلاب که بلندپایه ترین شخصیت فرهنگی نظام هستند، امید است که ملت با فرهنگ ایران به نقطه ای که استحقاق واقعی آن را دارند برسند.

قبل از سخنان رئیس جمهور آقای احمد مسجد جامعی معاون فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و رئیس هفتمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران، گزارشی از این نمایشگاه را به اطلاع رئیس جمهور رساند.

وی گفت: در این نمایشگاه ۷۰۰ ناشر ایرانی با ۲۴۵۰۰ عنوان کتاب و ۵۳۰ ناشر خارجی از ۲۹ کشور با ۲۳ هزار عنوان کتاب شرکت کرده اند و کتابهایی که در این نمایشگاه عرضه شده است، از نظر وزن و حجم بزرگترین محموله فرهنگی کشور است.

مسجد جامعی سپس برخی از تسهیلاتی را که برای خریداران کتاب در این نمایشگاه در نظر گرفته شده است، برشمرد و گفت: در این نمایشگاه ناشران خارجی به صورت فروش مستقیم، کتابهای خود را در اختیار خریداران قرار خواهند داد و به خریداران کتابهای خارجی براساس مدرك تحصیلی دیپلم، لیسانس و فوق لیسانس به ترتیب تا ۱۵۰ هزار ریال، ۲۰۰ هزار ریال و ۳۰۰ هزار ریال سهمیه خرید در نظر گرفته شده است.

مسجدجامعی گفت: در این نمایشگاه به ناشران نمونه جوایز و لوح های ویژه ای اهداء خواهد شد.

انتشار کتاب جدید «گابریل گارسیا مارکز»

«از عشق و دیگر شیاطین» عنوان کتاب جدید «گابریل گارسیا مارکز» نویسنده مشهور کلمبیائی و برنده جایزه نوبل ادبی در سال ۱۹۸۲ است که از ماه گذشته در بازار کتاب اسپانیا، به علاقه‌مندان عرضه شد.

چاپ نخست این کتاب در یکصد هزار نسخه توسط مؤسسه انتشاراتی اسپانیایی «موندادوری» انجام شده و در اختیار کتابفروشیهای سراسر اسپانیا قرار گرفته است.

مسئولان این مؤسسه انتشاراتی می گویند: با توجه به دریافت یکصد درخواست جدید از سوی کتابفروشیها، در صدد چاپ دوم این کتاب هستیم.

به نوشته روزنامه «آ. ب. ث» کتاب مذکور در کشورهای آمریکای لاتین به معرض فروش گذاشته شد و با استقبال چشمگیر مردم روبرو شده است.

به نوشته این روزنامه، مدت زیادی طول نخواهد کشید که نام کتاب جدید گابریل گارسیا مارکز در لیست پرفروش‌ترین کتابها قرار گیرد، زیرا نام «مارکز» تضمین کننده کیفیت ادبی کتابهای اوست.

داستان این کتاب شرح حال دختری است که یك سگ هار او را گاز گرفته است و این در حالی است که در هنگام وقوع این ماجرا، یعنی در قرن ۱۹ میلادی، بیماری هاری درمان ناپذیر بوده است.

گابریل گارسیا مارکز، در سال ۱۹۲۸ در شهر «آراکاتاکا» در کلمبیا به دنیا آمد و در سال ۱۹۵۵ نخستین اثر خود به نام «برگهای خشك» را منتشر کرد.

وی یك سال قبل از انتشار کتاب «عشق در سالهای وبا» به خاطر درخشش ادبی، به دریافت جایزه نوبل نایل شد.

مارکز که از سبك ادبی خاصی برخوردار است، به علت پرداختن به موضوعات اجتماعی، یکی از مشهورترین نویسندگان آمریکای لاتین در عصر حاضر، به شمار می‌رود.

«صد سال تنهایی» یکی از مشهورترین آثار وی در سال ۱۹۶۷ به رشته تحریر درآمد.

چکمه، برندهٔ جایزهٔ دروازهٔ طلایی



فیلم چکمه به کارگردانی «محمدعلی طالبی» که در سی و هفتمین جشنواره بین‌المللی فیلم «سن فرانسیسکو» از تاریخ ۸ تا ۲۲ اردیبهشت ماه سال جاری شرکت‌داشت‌موفق به دریافت جایزه گلدن گیت (دروازه طلایی) آن جشنواره در رده فیلمهای ۳۱ تا ۶۰ دقیقه شد.

هیأت داوران جشنواره «سن فرانسیسکو» به آقای طالبی اظهار داشت: «فیلم شما از همان اولین نمای نقاشی گونه‌اش به سرعت توجه اعضاء هیئت داوران را جلب نمود. ما بسیار تحت تاثیر داستان ساده آن کودکان فوق‌العاده و زندگی دشوارشان قرار گرفتیم. فیلم چکمه گرچه یادآور سینمای «نئورالیسم» ایتالیاست و شبیه آثاری چون دزد دوچرخه ساخته ویتوریو دسیکا می‌باشد اما بازگو کننده رنگ و بوی فضای ایرانی است.

خط قصه موفق‌تر و سرزنده‌تر از آثار مشابه می‌باشد و بطوری که فقر شدید و شرایط سخت زندگی موجود در آن به طرز اغراق‌آمیزی به چشم نمی‌خورد و به نوعی از فیلم بادکنك قرمز ساخته «آلبرلاموریس» تاثیر گرفته است.

ما به ویژه تحت تاثیر جزئیات دقیق زندگی این مردم و گرما و انسانیتی قرار گرفتیم که کودکان نسبت به یکدیگر ابراز می‌دارند. بازیها، موسیقی و ریتم همه در خدمت مضمون تکان دهنده فیلم است.

تبریك ما را برای دریافت این جایزه بپذیرید و ما امیدواریم که شما به ساخت چنین آثار قابل توجه و تحسین ادامه دهید.

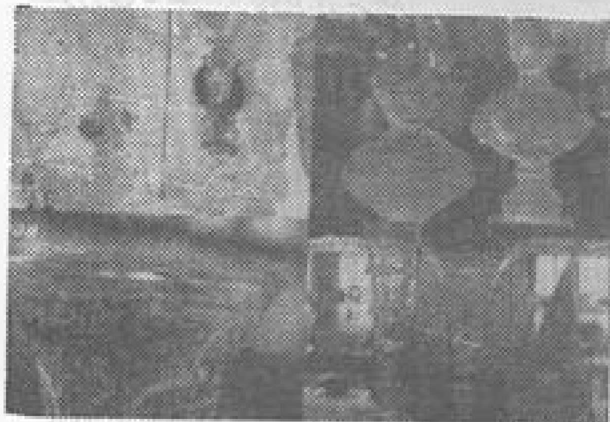
گروه موسیقی سنتی «نوا» در اتریش

اجرای برنامه گروه موسیقی سنتی «نوا» با آواز سید عبدالحسین مختاباد در «هفته فرهنگ ایران» در وین مورد استقبال و توجه علاقمندان موسیقی ایرانی، ایرانیان خارج از کشور، بویژه خانواده‌های ایرانی و دانشجویان دانشگاههای آن کشور قرار گرفت.

این گروه که از سوی انجمن موسیقی ایران و به همت رایزنی فرهنگی سفارت ایران در وین به کشور اتریش اعزام شده است در حضور دوستداران موسیقی سنتی ایران، چهار برنامه موفق اجرا کردند.

این گروه که سرپرستی نوازندگان آن را مهرداد دلنوازی از نوازندگان مبرز و جوان تار به عهده داشت، و مهیار فیروزبخت (کمانچه)، محمد دلنوازی (عود)، پیمان آذرمینا (سنتور)، چکاوك یغمائی (رباب) و سیامك بنائی (تنبك) وی را همراهی می کردند، با اجرای قطعاتی در دستگاه ماهور و آواز بیات اصفهان، و تصنیف‌های «زمن نگارم» (ساخته غلامحسین درویش خان)، «غم یار» و «تمنای وصال» (ساخته سید عبدالحسین مختاباد)، علاقمندان و خانواده‌های ایرانی را با هنر موسیقی اصیل پیوند دوباره دادند. اجرای قوی و تکنیکی گروه، برخی از مسئولین فرهنگی و هنردوستان اتریشی را مورد تأثیر فراوان قرار داد.

موزهٔ اشیاء شیشه‌ای در لندن



در نیمه اول اردیبهشت ماه نگارخانه‌ای در موزه «ویکتوریا و آلبرت» لندن گشایش یافت که تماماً اختصاص به اشیاء شیشه‌ای دارد. در این نگارخانه، پله‌های بسیار زیبایی نصب شده است. تأسیس این نگارخانه جدید در راستای نوسازی قسمتهای مختلف موزه است که عمدتاً از دهه ۱۹۲۰ به بعد دست نخورده باقی مانده بود.

به گزارش تلویزیون بی بی سی، کارکنان موزه به تازگی کار فهرست برداری از اشیاء شیشه‌ای بازمانده چهار هزار سال شیشه‌گری را به پایان بردند. آنان اکنون آخرین اصلاحات را در صورت‌بندی این نگارخانه یك میلیون پوندی انجام می‌دهند. هفت هزار شیء شیشه‌ای از قطعات بسیار زینت‌دار تا لیوان آب در بهترین وضعیتی که کارشناسان موزه توانسته‌اند فراهم آورند، به معرض دید همگان گذاشته شده است.

از جمله اشیاء به نمایش درآمده، دو گلدان به شکل گردن قو است که متعلق به دوران اسلامی و بسیار جلوه‌گر است. بعضی از این اشیاء چند قرن پیش از کشورهای اسلامی نظیر سوریه به انگلیس برده شده است. سه چهارم بودجه نگارخانه صرف فراهم آوری محفظه‌های ضد هوا شده است که شیشه‌ها را از خطر خوردگی حفظ می‌کند. خوردگی شیشه بیماری وحشتناکی است که با واکنش مواد شیمیایی داخل شیشه بر اثر تغییر نمناکی هوا رخ می‌دهد. در نگارخانه جدید تمام قفسه‌های پیشین با این نوع محفظه‌ها تعویض شده‌اند.

بیشتر هزینه موزه‌هایی از این دست را وزارت آموزش انگلیس تأمین می کرد، اکنون این موزه تحت نظر وزارت میراث ملی است. اقدام جدید موزه «ویکتوریا و آلبرت» نشانگر این حقیقت است که مسئولان موزه می‌کوشند با تنوع بخشی به اقلام به نمایش گذاشته شده، دیدار کنندگان بیشتری را جذب کنند. چشمگیرترین جلوه موزه پله‌های زیبای آن است که با استفاده از قطعات ساخته شده از شیشه صنعتی درست شده است. در واقع، نمی توان فرق زیادی میان آن و دیگر اشیاء موزه قائل شد. شیشه به کاررفته در آن از سخت‌ترین انواع موجود است که قادر به تحمل فشار و ضربات سنگین است. سازنده این پله شیشه‌ای «دنی لین» است.

اسامی فیلمهای شرکت کننده در جشنوارهٔ کن

۱ـ بخش «سینمای جاودان»
این بخش شامل بزرگداشت سه سینماگر صاحب نام سینماست. فیلمهایی از «فدریکو فلینی»، «ژان رنوآر» و «رابرت آلتمن» در این بخش به نمایش گذاشته می شوند.

ـ بخش بزرگداشت «فدریکو فلینی» به همین علت پوستر جشنواره «کن ۹۴» به وی اختصاص دارد این پوستر برگرفته از طراحی پوستر فیلم «جاده» است که زینت بخش سر در کاخ جشنواره شده است. در این بخش آثار مهم «فلینی» به نمایش در می آید ـ بخش مرور برآثار «ژان رنوآر» نیز به مناسبت سالگرد تولد سینما در جشنواره گنجانده شد. فیلمهای زیر به ترتیب در روزهای مختلف جشنواره به معرض دید عموم قرار می گیرند.

گردش، شب چهار راه، ماده سگ، بود و نجات یافته از آب، تونی، گردش در ییلاق، جنایت آقای لانژ، توهم بزرگ، اعماق، شرارت بشری، مارسه یز، قاعده بازی، جنوبی، خاطرات یك مستخدمه، رودخانه، کالسکه زرین، رقص کن کن فرانسه، النا و مردان، ناهار روی چمن و سرجوخه فراری.

در کنار این برنامه فیلمهای خداحافظ رنوآر به کارگردانی «فیلیپ کولن» (۱۹۹۴) و قاعده و استثناء به کارگردانی «ژاك ریوت» (۱۹۶۷) که در باره «رنوآر» ساخته شده به نمایش درخواهند آمد.

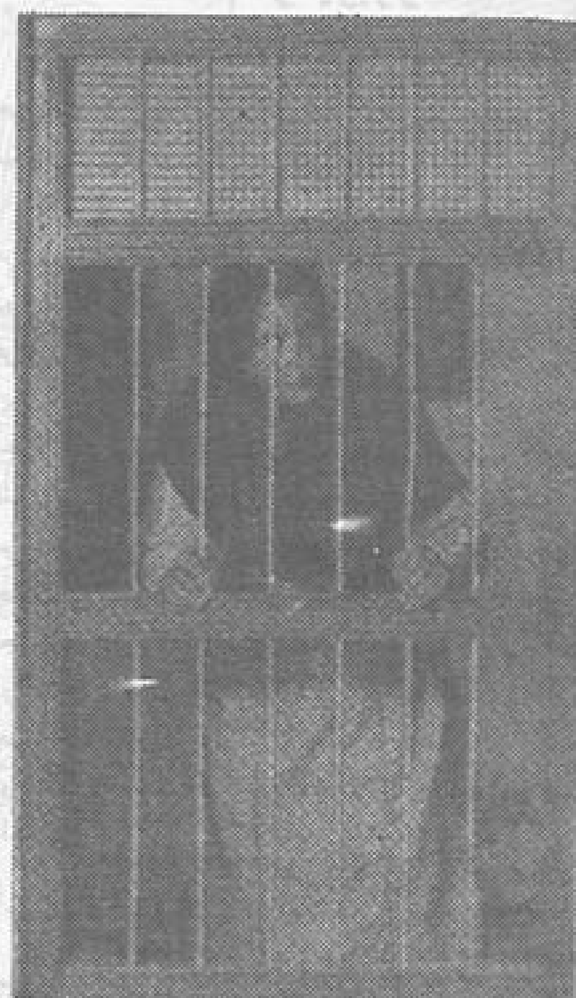
ـ ده فیلم در برنامه بزرگداشت «رابرت آلتمن» سینماگر برجسته آمریکایی که در خارج از این کشور و مخصوصاً در اروپا محبوبیتی دارد، در جشنواره «کن ۹۴» اکران خواهند شد.

آن روز سرد در پارك، بروستی ملك کلود، ملك کیب و خانم میلر، تصویرها، خداحافظی طولانی، دزدانی مثل ما، تتویل، سه زن، ازدواج، یك زوج کامل.

۲ـ بخش فیلمهای کوتاه
بخش مسابقه فیلمهای کوتاه شامل ۷ فیلم کوتاه است که زمان کل این برنامه ۶۱ دقیقه است و با شش فیلم از زلاندنو که خارج از مسابقه به نمایش در می آیند، همراه است.

ـ اطمینان از بالا رفتن به کارگردانی «نیکی کارو».
ـ قهرمان به کارگردانی «کارلوس کاره را».
ـ یك جاده مستقیم طولانی به کارگردانی «ورنر جرمونداری» و «ماریالورا».
ـ عبور به کارگردانی «ریموند کرومه».
ـ کمك موش صحرایی به کارگردانی «گرانت لاهود».
ـ کتاب رویاها ـ به سرزمین ابوقراضه خوش آمدی، به کارگردانی «آلکس پرویاس».
ـ شربت به کارگردانی «پل آتوین».

۳ـ بخش نوعی نگاه
یکی از بخشهای خارج از مسابقه جشنواره است که در واقع نظر هیئت انتخاب جشنواره «کن» از محصولات جهان را در بر می گیرد.
ـ رویاهای پروانه از «مارکو بلوکیو» (ایتالیا) برنامه



اختتامیه.
ـ رزهای وحشی از «آندره تشینه» (فرانسه) برنامه افتتاحیه.

ـ شهر باب العود از «مرزاك آلوآش».
ـ آب سرد از «الیویه آسایا».
ـ از زمین به زمین از «پدرو کوستا».
ـ من خواب نیستم از «کلردنی».
ـ ماجراهای پریشیلا، ملکه صحرا از «استفان الیوت».
ـ عروس عکس از «کایوهاتا».
ـ با من بخواب از «روری کلی».
ـ تمیز، ریش تراشیده از «لوج کریگان».
ـ یانیکو از برج دلو از «یان یاکوب کولسکی».
ـ بوسنا! از «برنارد ـ هانری لوی».
ـ بقایای کشتی از «میگوئل لیتین».
ـ ترحم گناه از «فرانسیسکو لومباردی».
ـ من اینو مثل اون دوست دارم از «دارنل مارتین».
ـ اشباع از «اسکات ملك گهی» و «دیوید سیگل».
ـ Xime از «سانا نانهادا».
ـ سفر نیمه کاره از «ساندیپ رای».
ـ رویا از «اونی استروم».
ـ فاوست از «یان سوانکمایر».
ـ داستان شین گائو از «یین لی».

کودکان ایران برندهٔ مدال طلا در مسابقهٔ بین المللی نقاشی چین

۶ تن از کودکان ایرانی برنده مدال طلا و جوایز ممتاز مسابقه بین المللی نقاشی کودکان چین شدند. این مسابقات با عنوان «یك روز فراموش نشدنی» در پکن برگزار شد و ۴۵ اثر نقاشی از اعضاء مراکز مختلف فرهنگی ـ هنری کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در آن شرکت داده شده بودند که در مجموع، ۶ اثر به مرحله نهایی راه یافتند که به ترتیب سه اثر برنده مدالهای طلا، نقره و برنز و سه اثر دیگر نیز به عنوان آثار برگزیده انتخاب شدند. در این مسابقات، ۲۲ کشور شرکت کرده بودند.

خدیجه احتشامی مدال طلا، صبرا رحیم زاده نقره، سپیده کدی باف برنز، و احسان محمدی، نسرین رضایی و حمید صادقیان جوایز ممتاز این مسابقات را تصاحب کردند.

درگذشت پارسی گوی تلویزیون

در نخستین ساعات بامداد روز اول اردی بهشت ۱۳۷۳، کمال الحق سلامی نویسنده، محقق و مجری برنامه های تلویزیون در ۴۶ سالگی به علت سکته قلبی درگذشت.

کمال الحق سلامی، از نویسندگان و گویندگانی بود که به زبان پارسی عشق می ورزید و در کلام و نوشته های خود می کوشید تا از واژگان اصیل فارسی بهره گیرد.

موزهٔ تابلوهای نقاشی مخصوص نابینایان

موزه تابلوهای نقاشی مخصوص نابینایان در شهر نیویورك گشایش یافت. شبکه تلویزیونی «سی ان ان» اعلام کرد، این تابلوها دارای نقوش برجسته هستند که مخصوص نابینایان به تصویر کشیده شده اند.

در این موزه، چندین راهنما نیز برای ارائه هرگونه توضیح به بازدید کنندگان نابینا حضور دارند. مبتکر این موزه، زنی است که شغل خود را به عنوان راهنما در موزه به علت نابینایی از دست داد.

وی، انگیزه خود را گشودن دری دیگر بسوی ادراك اشخاص نابینا در زمینه هنر و نقاشی توصیف کرد.

موزه هنرهای مدرن نیویورك نیز، در نظر دارد گالری مشابهی را ایجاد کند.

استفاده از زبان و اصطلاحات انگلیسی در فرانسه ممنوع شد

بکار بردن زبان و اصطلاحات انگلیسی در گفتار و نوشتار عمومی مردم کشور فرانسه، ممنوع اعلام شد.

به گزارش واحد ارتباطات معاونت بین الملل وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، به درخواست جامعه نویسندگان فرانسه و به پیشنهاد وزیر فرهنگ این کشور، برای حفظ و جلوگیری از اختلاط زبان فرانسه با زبانهای دیگر، با تصویب مجلس فرانسه، بکار بردن زبان و اصطلاحات انگلیسی در گفتار و نوشتار عمومی فرانسه ممنوع اعلام شد و متخلفین به پرداخت جرائم سنگین نقدی محکوم خواهند شد.

یک فیلم داستانی ایرانی به جشنواره بین‌المللی مادرید راه یافت

فیلم داستانی ۲۵ دقیقه‌ای «نقشینه» به بخش مسابقه جشنواره بین‌المللی فیلمهای تجربی کشور اسپانیا راه یافت.

فیلم ۱۶ میلی‌متری نقشینه نوشته آقای سعید رجبی از مدرسان انجمن سینمای جوان استان مرکزی و کارگردانی آقای مصطفی یارمحمودی به همراه دو اثر دیگر از کشورمان، برای شرکت در جشنواره بین‌المللی «مادرید»، انتخاب شد.

نویسنده فیلمنامه نقشینه با هدف بررسی هنر قالیبافی، زندگی عزت‌الله ابراهیمی هنرمند، نقاش فرش و شاعر اراکی را از دریچه‌ای تازه مورد بحث قرار داده است.

فرید صبری، قوال معروف پاکستانی درگذشت

استاد «غلام فرید صبری»، قوال معروف پاکستانی در شهر لیاقت‌آباد پاکستان درگذشت.

«فرید صبری» در سال ۱۳۷۱ در هشتمین جشنواره



سراسری موسیقی فجر در تهران قطعات مختلفی را در موسیقی قوالی به اجرا درآورد.

از جمله کارهای او اجرای شعر «من به خال لبت ای دوست گرفتار شدم» از حضرت امام خمینی(ره) بود که مورد توجه اهل دل قرار گرفت.

«استاد صبری» بر اثر سکته قلبی در بیمارستان قلب درگذشت و در گورستان «پاپوش نگر» به خاک سپرده شد.

تابلوی مشهور «فریاد» پیدا شد

تابلوی مشهور «فریاد» شاهکار «ادوارد مونه» که در نروژ بسرقت رفته بود، در هتلی در جنوب این کشور پیدا شد.

پلیس اسلو با اعلام این خبر گفت: تابلوی «مونه» در هتل بدون این که آسیبی به آن وارد شده باشد، پیدا شد.

تلویزیون نروژ، قبلا اعلام کرده بود در ارتباط با سرقت این تابلوی نقاشی، ۳ تن دستگیر شده‌اند.

این تابلو که متعلق به سال ۱۸۹۲ است، در ۱۲ فوریه سال جاری همزمان با گشایش بازیهای زمستانی المپیک «لیل هامر» در نروژ از نگارخانه ملی اسلو بسرقت رفته بود. کارشناسان اعلام کرده‌اند، تعیین قیمت برای این شاهکار، در واقع، غیرممکن است و بسیار مشکل است آن را در بازار آزاد بفروش رساند.

برگزاری جشنوارهٔ موسیقی جهان اسلام در نیویورک

جشنواره موسیقی جهان اسلام به مناسبت میلاد حضرت رضا(ع)، توسط انستیتوی جهانی موسیقی، در نیویورک برگزار شد.

به گزارش واحد مرکزی خبر از نیویورک، در این مراسم، گروه موسیقی حسام‌الدین سراج و جلال ذوالفنون برنامه ویژه‌ای اجرا کردند که با استقبال فراوان علاقمندان موسیقی سنتی ایران مواجه شد. در این فستیوال که در مرکز فرهنگی «لینکلن» نیویورک اجرا شد، رئیس انستیتوی جهانی موسیقی، ضمن قدردانی از دست‌اندرکاران و مروجان و هنرمندان موسیقی سنتی و عرفانی ایران، از حسام‌الدین سراج و جلال ذوالفنون به عنوان هنرمندان برجسته ایران تجلیل کرد. گروه موسیقی حسام‌الدین سراج و جلال ذوالفنون به مدت یک ماه در شهرهای مختلف امریکا از جمله «بوستون»، «لوس آنجلس»، «سان دیه گو»، «واشنگتن»، «کنتاکی» و «هوستون» برنامه خواهند داشت.

اعطاء دیپلم افتخار نمایشگاه بین‌المللی هنر جوانان تویوکا به ۳ نوجوان ایرانی

۳ نفر از اعضای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان برنده دیپلم افتخار نمایشگاه بین‌المللی هنر جوانان «تویوکا» ژاپن، شدند.

در این نمایشگاه که آثار کودکان و نوجوانان ۴ تا ۱۷ ساله سراسر جهان به نمایش گذاشته شد، کانون با ارسال ۱۲۲ قطعه نقاشی از اعضای مراکز مختلف فرهنگی ـ هنری در نمایشگاه شرکت کرد.

مریم مولیان، نیما خوشخو، بنفشه ولی‌زاده مقدم و آزاده رحیمی، افرادی هستند که به آثار آنها دیپلم افتخار نمایشگاه ارائه می‌شود.

یک میلیارد لیر برای یک تابلو نقاشی

یک تابلو نقاشی متعلق به دوران عثمانی در جریان مزایده‌ای در استانبول به قیمت یک میلیارد لیر ترک فروخته شد.

این تابلو رنگ و روغن «جشن عروسی» نام دارد و کار استاد «میم ساریم» نقاش معروف دوران عثمانی است.

این تابلو منظره‌ای از یک مراسم عروسی دوران عثمانی را به تصویر کشیده است.

ابوالحسن ورزی درگذشت

ابوالحسن ورزی یکی از غزلسرایان مکتب کهن در سن ۸۲ سالگی درگذشت. ابوالحسن ورزی در ۱۲۹۰ متولد شد و در حیات ادبی خود آثار گوناگونی در زمینهٔ شعر قدیم از خود به یادگار گذاشت. از آثار ورزی می‌توان به مجموعه شعرهای سخن عشق، سرود و سخن عشق، قصهٔ عشق، افسانهٔ عشق، ترانه‌های درد و صدای آشنا و رهاورد عمر اشاره کرد. از ابوالحسن ورزی بارقهٔ عشق در دست چاپ است.

حضور سینمای ایران در ۱۲۵ جشنوارهٔ بین‌المللی

سینمای ایران در سال ۱۳۷۲، در ۱۲۵ جشنواره بین‌المللی حضور یافت و حدنصاب جدیدی را در این حیطه فعالیت کسب کرد.

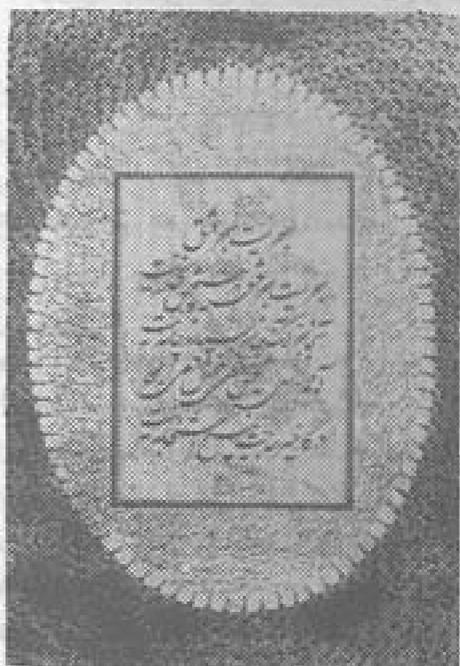
۱۷۹ عنوان فیلم ایرانی شامل ۷۶ عنوان فیلم بلند و ۱۰۳ عنوان فیلم کوتاه، ۵۰۲ مورد در این جشنواره‌ها به نمایش درآمد و موفق به دریافت ۳۴ جایزهٔ معتبر بین‌المللی شد که ۵ جایزه آن اختصاص به جوایز فیلم‌های منتخب تماشاگران داشت.

فیلم‌های عباس کیارستمی «و زندگی ادامه دارد...» با ۲۸ حضور و «نان و کوچه» با ۷ حضور، بیشترین حضور بین‌المللی را در میان فیلم‌های بلند و کوتاه در سال ۱۳۷۲ داشته‌اند.

مجموعا ۳۰۷ فیلم بلند و ۱۹۵ فیلم کوتاه حضور بین‌المللی داشته‌اند.

۱۴ سینماگر زن ایرانی، ۵۵ حضور بین‌المللی داشته‌اند و پنج سینماگر ایرانی در ۵ جشنواره بین‌المللی از اعضای هیات داوران بودند.

افتتاح نگارخانه در کرمان



نگارخانه نقش در کرمان با نمایش آثار هنرمندان کرمانی فعالیت خود را آغاز کرد.

این نمایشگاه که وابسته به مؤسسه انتشاراتی فرهنگی خواجوی کرمانی است، در اولین دوره فعالیت خود آثار ۱۴ تن از هنرمندان این استان را در زمینه نقاشی، مجسمه‌سازی و خوشنویسی به تماشا گذاشت.

آثار عرضه شده در این نمایشگاه، شامل نقاشی‌های مهدی محمدیان، محمد امیرزاده سلجوقی، محمدجواد ایران‌منش، اکبر عسگری، یزدان‌بناه، بدخشان، طاهره نجفی، زهره عاقبتی، افسانه رشیدی و... است.

در زمینه مجسمه‌سازی «ابراهیمی» و در زمینه خوشنویسی نیز «علی رشیدی» و «جمال‌الدین مؤدب» آثار خود را در این نمایشگاه در معرض دید و داوری عموم قرار دادند.

سیرتِ رسول الله

ترجمه و انشاء:
رفیع الدین
اسحاق بن محمد همدانی
قاضی ابرقوه



محمّدبن إسحاق که در سال ۱۵۰ یا ۱۵۱ هـ ق زندگی را بدرود گفت، در زمرهٔ موالیان یا بندگانی بود که در مدینه تولد یافت [حدود ۸۵ هـ ق] و در این شهر «به جمع‌آوری و سماع اخبار، اعمّ از مکتوب و غیر مکتوب» پرداخت: کسبِ علم او بیشتر از «نمایندگانِ بزرگ نسلِ دوم حوزهٔ علمی مدینه، در آغاز قرن دوم هجری قمری» بود. سپس سفرهای بسیار انجام داد و در راهِ گردآوری احادیث و سیرهٔ پیامبر اسلام، از خود تلاش و مجاهدت فراوانی نشان داد. «در اثر این کوشش‌ها نه تنها در علم تاریخ و اخبار مربوط به وقایع و قصص و مغازی [= روایات و کتب در بارهٔ جنگ‌های پیامبر (ص)] شهرت یافت، بلکه در روایتِ احادیثِ مربوط به احکام و سنن، ثقه و صاحب رأی شد و محسود همگنان گردید».

برخی محمّدبن اسحاق را از علمای عامه دانسته‌اند و برخی دیگر او را به تشیّع منسوب داشته‌اند. وی «از حضرت سجّاد (ع) از طریق ابن شهاب زُهری و از طریق عبدالرّحمان ابن أبی‌لَبیبه روایت کرده و مجلسِ حضرت باقر و صادق علیهما السلام را درک و بدون واسطه و با قید کلمهٔ «حدّثنی» از ایشان نقل خبر کرده است، به همین لحاظ علمای رجالِ امامیّه وی را از اصحاب آن دو امام شمرده‌اند».

این محدّث و راوی و مورّخ پیشرو اخباری را که جمع کرده بود، و همچنین کتابی را که در بارهٔ شرح احوال پیغمبر اکرم (ص) تدوین نموده بود، برای شاگردان و راویان چندی تقریر می کرد. «از آن جمله یکی زیادبن عبدالله البُکّایی [متوفّای ۱۸۵ هـ ق] است که محمّدبن إسحاق کتابِ خود را دوبار به او املاء کرده و او آن را به رشتهٔ تحریر دراورده است. شاگرد بُکّایی ابومحمّد عبدالمَلِک بن هشام (متوفّای ۲۱۸ هـ ق) آن کتاب را پس از استماع از استاد خود و حذفِ فقراتی و آوردنِ اضافاتی چند به صورتی که اکنون موجود و به سیرهٔ رسول الله یا السّیرَه النّبویّه مشهور است و چند بار در اروپا و مصر به چاپ رسیده تدوین کرده است». اما شهرت این کتاب در برابر «سیرهٔ ابن‌هشام» اندك ـ اندك رنگ باخت و کاستی گرفت.

برگردانی متین و ترجمه‌ای رسا از روایت‌ها و سیرهٔ ابن إسحاق در دست است. مرحوم استاد مینوی براساس مدارك و اسناد، و تحقیق در کتب مختلف، و توجّه به پژوهش ف. وستنفلد (F.Wüstenfeld) دریافته‌اند که این ترجمه و انشای پارسی از آن رفیع‌الدین إسحاق بن محمّد همدانی قاضی ابرقوه است و او به سال ۶۲۲ هـ ق به دستور سعدبن زنگی بدین کار پرداخته است. حاصل، البتّه برگردان و روایتِ فارسی اثر ابن اسحاق است امّا «در مواردی مانند اخبار مربوط به اصحاب کهف و حکایت ذوالقرنین و غیره به تفصیل بیشتری پرداخته است و با تفصیلات مزبور کتاب را آرایش داده و رغبت خواننده را به مطالعهٔ آن افزایش داده است». ترجمه و انشای قاضی ابرقوه «یکی از بهترین نصوص دینی ساده و بی‌آلایش زبانِ فارسی» به شمار می آید.

استاد محترم جناب آقای اصغر مهدوی «سیرت رسول الله» اسحاق همدانی را با دقت وامانت، و در طیِّ چندین و چند سال ـ آن گونه که از مقدّمه برمی‌آید، براساس شش نسخهٔ خطیّ و مقایسه با سه نسخهٔ خطی دیگر تصحیح و به چاپ رسانیده‌اند. مطالب این مقدّمه کوتاه، و منتخبی از چند بخش آن، که بیاید، از تحقیق و چاپ ایشان برگرفته شده است.

○○○

□ اعتقاد یهود در جاهلیّت به بعثت پیامبر

محمّدبن إسحاق، رَحمةُ علیه، گوید: در

جاهلیّت میان قبایلی چند از عرب و میان یهود عداوت و خون بود و پیوسته قوم یهود ایشان را تهدید و وعید کردی به ظهور پیغمبر ما، صَلوات الله عَلیه، و گفتندی: ای عَرَب، زودباشد که پیغمبر آخرالزّمان که ما احوالِ وی بدانسته‌ایم از تورات، ظاهر شود و ما متابعتِ وی کنیم و آن گاه شما چون عادوإرَم، به قتل آوریم و ما از روزگار شما دَمار برآوریم. و دیگر چون جنگ با ایشان دربیوستندی و به روی مصاف درآمدندی به حقّ و حرمتِ پیغمبر، صَلوات الله علیه، از حقّ تعالی نصرت طلبیدندی و نجاتِ وی و ظَفَر بر دشمنان بخواستندی و دستِ برداشتندی و این دعا گفتندی: اَللّهُمَّ إنّا نَسْأَلُكَ بِحَقِّ النَّبِيِّ الأُمِّيِّ الَّذي وَعَدْتَنا أنْ تُخرِجَهُ لَنافي آخِرِ الزَّمانِ الّانَصَرْتَنا عَلَيْهْ. معنی آن اَست که بارخدایا، از تو می‌خواهیم به حقّ نبی امی محمد، عَلَیه الصلوة والسّلام، که تو در تورات ما را وعده دادی که او را در آخر الزّمان پیدا کنی و او را به رسالتِ برانگیزانی، که تو ما را بردشمنان نصرت ده و ظَفَر ما را روزی گردان. پس یهود چون این دعا بگفتندی، روی درنهادندی و آن قوم که دشمنِ ایشان بودندی به هزیمت برفتندی، به بَرَکاتِ این دعا.

پس چون پیغمبر، صَلوات الله علیه، ظاهر شد و دعوت آغاز کرد؛ قبایل عَرَب که در جاهلیت با یهود عداوت داشتندی و أحوالِ پیغمبر ما، صَلوات الله عَلیه، از ایشان می‌شنیدند؛ برفتند ومسلمان شدند و یهود حسد آوردند و [از] بدبختی به پیغمبر ما، صَلوات الله عَلیه، ایمان می‌آوردند و چون إسلام ظاهر شد نگرویدند و تکذیب وی کردند و این آیت فرو فرستاد و لعنتِ بر ایشان کرد. قولِه تعالیٰ: وَ لَمّا جاءَ هُمْ كِتابٌ مِنْ عِنْدِاللهِ مُصَدِّقٌ لِما مَعَهُمْ و كانُوا مِنْ قَبْلُ يَسْتَفْتِحُونَ عَلَي الَّذينَ كَفَرُوا فَلَمّا جاءَ هُمْ ما عَرَفُوا كَفَرُوابِهِ فَلَعْنَةُ الله عَلَي الْكافِرِينَ [قرآن کریم، سوره البقره، آیهٔ ۸۹: وهنگامی که از جانبِ خدا برای ایشان کتابی آمد که آن چه در نزدِ ایشان است، آن را تصدیق می‌کرد، و به واسطهٔ آن در انتظارِ پیروزی بر کافران بودند. پس هرگاه که آمد، به دقّت شناختند، و باز کافر شدند، خشم خدای برکافران باد!].

□ حکایت سلمان فارسی رضیَ الله عنه

محمّدبن إسحاق، رَحمة الله، روایت کند از ابن عبّاس، رَضِیَ الله عنهما، که ابن عباس [از لفظ فارسی حکایت کرد و گفت: سلمان از ابتدای کارِ خود ما را خبر داد و گفت:] من مردی فارسی بودم از اهل اصفهان، از دیهی که آن را جی گفتندی و پدرم دهقانِ آن دیه بود و مردی منعم بود و ملك و اسباب بسیار داشت و مرا عظیم دوست داشتی و از عزیزی مرا به هیچ کار نفرمودی، و ما دینِ مجوس داشتیم و آتش‌پرست بودیم و من عَلَی‌الخصوص عظیم مُجِدّ و مجتهد بودم در رعایتِ جانبِ آتش و پیوسته آتش افروختمی و آن را سجده بردمی، و پدرم مزرعه‌ای داشت و او را وظیفه بودی که هر روز یك بار به مزرعه رفتی و عمارتِ آن بخواستی. یك روز او را شغلی بود نتوانست رفتن، مرا گفت: جانِ پدر، مرا امروز شغلی پیش آمده است و به عمارت مزرعه نمی‌توانم رفت. باید که تو برنشینی و بروی و آن عمارت بخواهی و در حال باز پیشِ من آیی، که من اگر یك لحظه ترا دیرتر بینم بی‌قرار شوم. پس من به حکم پدر برنشستم و روی در مزرعه نهادم، در راه که می‌رفتم مرا کلیسیایی پیش آمد. آوازی و غلبه‌ای از آن کلیسیا شنیدم، مرا هوس برخاست تا فرود آیم و بروم به کلیسیا و تماشای نصارا کنم، چون در رفتم به میانِ ایشان، بعضی را دیدم إنجیل می‌خواندند و بعضی را دیدم که دعا و تضرع می‌کردند و بعضی را دیدم که به نماز مشغول بودند، مرا آن حالت از ایشان خوش آمد. شغل پدر و مزرعه فراموش کردم، با ایشان بنشستم و برسیدم که دین شما دینِ کیست؟ گفتند: دین عیسی است، علیه السّلام، و دیگر برسیدم که اهلِ این دین کجا بیشتر باشند و اصل این کجا بیشتر باشد؟ گفتند در شام. آن گه مرا هوسِ دینِ ترسایی برخاست و آتش رستیدن بردلِ من سرد شد و با ایشان مشغول شدم تا...

[حکایتِ سلمان: بخشی دیگر و روایتی دیگر]

چون سلمان، رَضِیَ الله عَنه، قصه خود در پیش سیّد، علیه السّلام، بگفت، چون به حکایت صاحبِ عَمّوریه [جایی در روم] مرا وصیّت کرد که اگر دین حنیفیّت می‌طلبی دین إبراهیم خلیل خدای، صَلوات‌الله عَلَیْه - به زمین شام رو که در فلان مَوضع بیابانی هست و در آن بیابان بیشه‌ای هست و شخصی در آن بیشه می‌نشیند و هر سال یك بار از آن بیشه بیرون می‌آید و بیشهٔ دیگر در آن نزدیکی هست و قصد آن بیشهٔ دیگر می‌کند، و مردمِ آن ولایت دانسته‌اند که وی کی بیرون می‌آید و، چون موسمِ آن برسد، معلولان و رنجوران برگیرند و بروند و به انتظار بایستند. چون آن شخص بیرون آید، همه پیشِ وی باز روند و دردهای خود با وی بگویند و همه را دعا کند و به برکتِ دعایِ وی شفا یابند.

آن گاه تو نیز با مردمِ ولایت برو و حالِ خود بگوی که وی ترا دلیلی کند به دینِ حقّ.

سلمان گفت: من برخاستم و قصدِ آن موضع کردم و برفتم و انتظار می‌کردم تا آن موسم درآمد. چون آن موسم درآمد، من نیز با مردمِ ولایت برفتم و حالِ خود با وی بگفتم، مرا گفت: ای سلمان، نزدیك است به آن زمان که از قریش پیغمبری ظاهر شود و دینِ حنیفیّت بگستراند و خلق را از راهِ ضلالت برهاند. قصدِ وی کن و خدمتِ وی را دریاب، که دینِ حقّ از بَرِ وی یابی و شفای درد خود را از دَرِ وی بینی. سلمان گفت: من برخاستم و قصد حجاز کردم. عرب مرا بگرفتند و به بندگی بفروختند و همچنین تمامتِ قصه خود بگفت. سیّد، علیه السّلام، او را گفت: لَئِن كُنْتَ صَدَقْتَنِي يا سَلمان، لَقَدْ لَقِيتَ عيسىَ بْنَ مَرْيَمَ. [گفتا]: ای سلمان، اگر این حکایت مرا راست گفتی، پس بدان که شخص که ترا نشان بر من داد عیسیَ بن‌مریم بود، علیه السّلام.

□ در إسلام علی رضی‌الله عنه

محمّدبن إسحاق گوید، رَحْمَةُ اللهِ عَلَیْه، که: اوّل کسی از مردان که ایمان آورد بر سیّد علیه‌السّلام، علی بود، رضی الله عَنه. و علی، کَرَّم‌اللهُ وَجْهَه، ده ساله بود که ایمان آورد. و از جملهٔ فضل‌ها که حقّ تعالیٰ با علی کرده بود، یکی آن بود که در حجرِ سیّد، علیه السّلام بود و حکایت آن‌چنان بود که در جاهلیّت قحطی سخت پیدا شده بود، چنان که اهل مکّه از آن سخت به رنج آمدند. خاصّ و عام و توانگر و درویش، و ابوطالب عمّ پیغمبر بود، علیه السّلام، صاحب عیال بود، و او را نفقهٔ بسیار به کار می‌بایست. آن‌گه سیّد، علیه السّلام، عبّاس، رَضِیَ اللهُ عَنْه، [را] گفت: یا عم، برادرت ابوطالب عیالانِ بسیار دارد و او را خرجی به کار می‌باید و وقت و ایّام بدین صفت است که می‌بینی، هر کسی در کار خود فرومانده‌اند؛ اکنون بیا تا برویم و ابوطالب را تخفیفی بجوییم و هر یکی از ما فرزندی از آنِ وی با خود گیریم و نفقت و مُؤُونتِ [= رنج، خرج عیال] ایشان از وی کفایت کنیم. پس هر دو برفتند برِ ابوطالب و او را گفتند: ای ابوطالب، وقت و روزگار نامساعد است و ما می‌خواهیم که هر یکی فرزندی از آنِ تو برگیریم و پیشِ ما باشند تا اینِ قحط و تنگی بگذرد. ابوطالب گفت: مرا از عقیل ناگزیر است و نتوانم که یك لحظه او را نبینم، او مرا باز گذارید و باقی شما دانید. پس سیّد، علیه‌السّلام، علی را برگرفت، و عبّاس، رَضِیَ الله عَنْهُما جعفر برگرفت. پس علی، کَرَّم الله وَجْهَه، پیش سیّد، علیه‌السّلام، می‌بود تا سیّد، علیه‌السّلام، [را] وحی آمد و دعوتِ خلق آغاز کرد، و علی، رَضِیَ الله عَنه، ایمان آورد و جعفر، رَضِیَ الله عنه هم پیش عبّاس، رضی الله عَنه، می‌بود تا آن وقت که اسلام آورد و از وی مستغنی شد.

پس چون علی، رضی الله عنه، ایمان آورد، هرگه که وقت نماز بودی، سیّد، علیه‌السّلام، علی را برگرفتی و از مکّه بیرون شدی و در آن وادی‌های مکّه جایی که ایشان را کس ندیدی نماز کردندی. تا مدّتی بدین برآمد، إتفاق یك روز ابوطالب از بهر شغلی بیرون مکّه رفته بود، به وادی بگذشت و در راهِ وادی سیّد را، علیه‌السّلام، دید که با علی ایستاده بودند و نماز می‌کردند. ابوطالب از آن تعجّب کرد و آهسته پیش ایشان رفت و بنشست تا

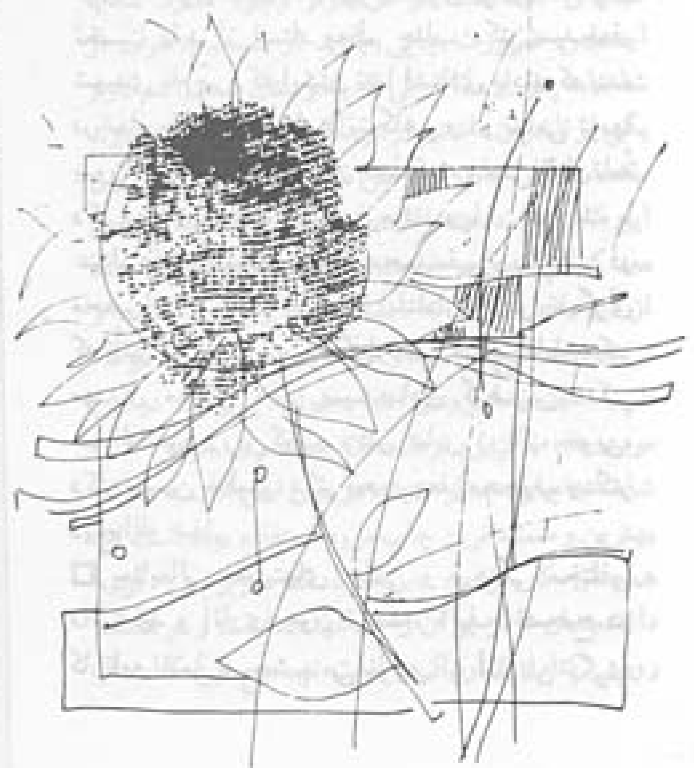
از نماز فارغ شدند. بعد از آن ابوطالب می گوید: ای برادرزادهٔ من، این چه دین است که تو آن را می‌ورزی و این چه نماز است که تو همی کنی؟ سیّد علیه السّلام، گفت: اَیْ عَمِّ، هٰذا دینُ اللّٰهِ، و دینُ ملائکتِه، و دینُ رُسُلِه، و دینُ أبینا إبراهیم [اَوْ کما قالَ، صَلَّی اللّٰه عَلَیه و سَلَّمَ] بَعَثَنی اللّٰه بِه رَسُولاً إلی الْعِبادِ، و اَنْتَ اَیْ عَمِّ، اَحَقُّ مَنْ بَذَلْتُ [لَهُ] النصیحَةَ، [وَ دَعْوتُهُ إلیَ الْهُدا،] و اَحَقُّ مَنْ اَجابَنی إلَیْهِ و اَعانَنی عَلَیْه. گفتا: ای عَمّ، بدان که این دین که من می‌ورزم دین حقّ است و دین فریشتگان و پیغمبران است، و دین پدر ما ابراهیم خلیل، علیه السّلام، این است، و حقّ تعالی مرا برانگیخت و به رسالت به خلق فرستاد تا خلق را دعوت کنم و ایشان را به دین اسلام خوانم. پس اَوْلی‌تر کسی که نصیحتِ من قبول کند و مرا دعوت اجابت کند، و یاری و نصرت دهد، تو باشی یا عَمّ. چون سیّد علیه السّلام، این سخن تمام بگفت، ابوطالب گفت: ای برادرزادهٔ من، اگر نه آن بودی که پیر شده‌ام و اگر به دین تو آیم قریش مرا عیب کنند، دین آبا و اجداد رها کردمی و به دین تو درآمدمی، لکن فارغ باش که تا جان دارم از تعصّب و حمایت تو باز نایستم و نگذارم که از کسی گزندی به تو رسد [البتّه برخی مورّخان و دانشمندان براساس روایات و احادیث اعتقاد به اسلام آوردنِ ابوطالب دارند]. بعد از آن روی سوی علی کرد و گفت: ای فرزندِ من، این چه دین است که تو داری؟ علی گفت، رَضِیَ اللّٰه عنه،: یا پدر، بدان که این دین حقّ است و من به خدای و پیغمبر وی ایمان آورده ام و این نماز فرض است که حقّ تعالی بر بندگان خود فریضه کرده است و ما آن را می گزاریم. ابوطالب گفت: اَیْ بُنَیَّ أما إنَّهُ لَمْ یَدْعُكَ إلاّ إلیٰ خَیْرٍ فَالْزِمْهُ. گفتا: ای پسرِ من، ملازمت خدمت [=بندگی، تعظیم] کُن و از خدمت او دور مشو که وی ترا جز خیر و نیکی نفرماید.

□ غزو شانزدهم غزوِ خَنْدَق بود:

سیّد، علیه السّلام، چون بشنید که لشکر غَطَفان و قریش و یهود با ایشان یکی شدند، بفرمود تا حوالی مدینه خندقی فروبردند و مسلمانان هر روز خندق می کندند، و سیّد، علیه السّلام، به نفس خود هر روز برفتی و در خندق شدی و کار کردی و مسلمانان را تحریض کردی و ایشان را فرحی و شادیی زیادت شدی، و به نشاطی و ترغیبی تمام خندق فروبردندی، و یك لحظه از کار باز نایستادندی، و شب و روز بدان مشغول بودندی، و چون ایشان را عذری بودی، به دستوری سیّد، علیه السّلام، از آن جا بازگردیدندی، لکن جمع منافقان از کار بدزدیدندی و هر ساعت عذری به دروغ بیاوردندی و بی اجازت سیّد، علیه السّلام، از آنجا بیرون آمدندی و برفتندی. پس حقّ تعالی در حقّ ایشان [این] آیت فرو فرستاد، قَوْلُه تعالیٰ: إنّما المؤمِنُونَ الّذینَ آمَنوا باللّٰه وَرَسُولِه وإذا کانوا مَعَهُ علیٰ اَمْرٍ جامعٍ لَمْ یَذْهَبُوا حَتّیٰ یَسْتأذِنُوهُ اِنَ الّذینَ یَسْتأذِنونَكَ ـ إلیٰ قَوْلِه ـ إنَّ اللّٰه غفورٌ رَحیمٌ [قرآن کریم، سورهٔ نور، آیهٔ ۶۲: به راستی مؤمنان کسانی هستند که به خدای و پیامبرش گرویده اند، و هنگامی که به سبب کاری با او حاضر آمده باشند، آن را ترك نمی کنند، مگر در صورتی که اجازه گرفته باشند. به راستی کسانی که اجازه می گیرند از تو ـ تا اینجای آیه که ـ به راستی خدای بسیار آمرزندهٔ مهربان است.]

و در حقِّ منافقان که خود را از کار می دزدیدند و بی دستوری سیّد، عَلَیْه السّلام، [کار] به جای رها می کردند و می رفتند، این آیت‌ها فرود آمد، قَوْلُهُ تعالی: لا تَجْعَلُوا دُعاءَ الرَّسُولِ بَیْنَکُمْ کَدُعاءِ بَعْضِکُمْ بَعْضاً قَدْ یَعْلَمُ اللّٰه الّذینَ یَتَسَلَّلُونَ مِنْکُمْ ـ إلی آخرالآیة. [قرآن کریم، سورهٔ نور، آیهٔ ۶۳: قرار مدهید دعا و ندای رسول را در بین خویش مانند دعای برخی از خودتان. خدای آگاه است از حال کسانی که برای سرپیچی از حکمش به یکدیگر پناه آورده اند، ـ تا آخر آیه.]

مأخذ:
سیرت رسول الله، ترجمه و انشای رفیع‌الدین اسحاق بن محمّد همدانی [قاضی ابرقوه]، به تصحیح اصغر مهدوی، دو نصف [= جلد]، ریط [= از حروف أبجد = ۲۱۹ ص] + ۱۳۲۸ ص.
طبع: بنیاد فرهنگ ایران.
زمان طبع: مقدّمه این کتاب و منضمات آن، از فروردین ۱۳۵۹ تا خرداد ۱۳۶۰.
متن اثر هم از فروردین ۱۳۴۹ تا فروردین ۱۳۵۱.
اندیشه و زمانِ شروعِ احیاء و تصحیحِ اثر نیز ـ برطبق مقدّمه ـ به دههٔ ۱۳۳۰ برمی گردد.



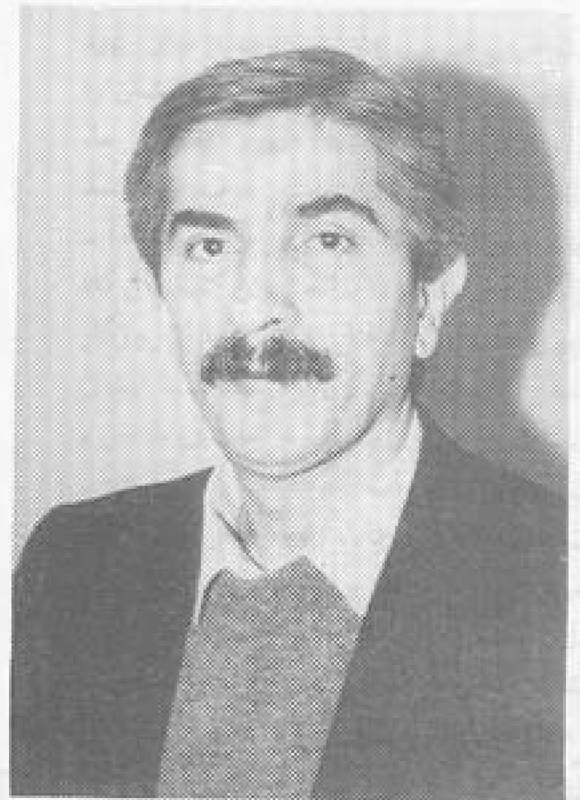
در میکده باز است

در کُوی خرابات کسی را که نیاز است
هشیاری و مستیش همه عینِ نماز است
آن جا نپذیرند صلاح و ورع امروز
آن چه از تو پذیرند در آن کوی نیاز است
اسرارِ خرابات به جز مست نداند
هُشیار چه داند که در این کوی چه راز است
تا مستیِ رندانِ خرابات بدیدم
دیدم به حقیقت که جُزِ این کار مجاز است
خواهی که درون حرم عشق خرامی
در میکده بنشین که رهِ کعبه دراز است
هان تا ننهی پای در این راه به بازی
زیرا که در این راه بسی شیب و فراز است
از میکده‌ها نالهٔ جان‌سوز برآمد
در زمزمهٔ عشق ندانم که چه ساز است
زان شعله که از رویِ بتان حُسن برافروخت
جانِ همه مشتاقان در سوز و گداز است
چون بر در میخانه مرا بار ندادند
رفتم به در صومعه دیدم که فراز است:
آوازِ ز میخانه برآمد که عراقی
در باز تو خود را که در میکده باز است

از: فخرالدّین عراقی

شاهنامهٔ چاپ مسکو، هنرداستانپردازی فردوسی ونظامی گنجوی...

در گفتگو با دکتر سعید حمیدیان



مقدمه

در میان نسل جوان استادان زبان و ادبیات فارسی چند تن را می توان نام برد که جانشینان شایسته‌ای برای استادان و محققان نام‌آور گذشته خواهند بود. دکتر سعید حمیدیان یکی از محققانی است که آینده‌ای نویدبخش در انتظار اوست. وی استادی است که هم با مبانی و متون قدیم زبان و ادب فارسی آشنایی کافی دارد و هم با ادبیات مغرب زمین. حمیدیان خدمتگزار صدیق زبان و ادب فارسی بوده است و در کارهای تحقیقی بسیار دقیق و کوشا می‌باشد. دکتر حمیدیان علاوه بر کار تحقیق و تألیف، همیشه به کار ترجمه نیز علاقه‌مند بوده است. ترجمهٔ او از آثار چخوف و... از جهت دقت و اعتبار و شیوایی زبان از نمونه‌های خوب ترجمه است.

دکتر حمیدیان در سالهای اخیر با شور و پشتکار یك جوان تازه‌نفس و دقتی شایسته، سرگرم کار تصحیح و ویراستاری طبع جدیدی از شاهنامه چاپ مسکو بوده است.

در سطور زیر، این استاد و نویسنده و مترجم سخت کوش در گفتگویی با علی اصغر محمدخانی دربارهٔ زندگی، تجربیات، تألیفات خود و هنرداستانپردازی فردوسی و نظامی گنجوی سخن می گوید.

□ ضمن تشکر از حضرتعالی، ممکن است برای آگاهی ما از تحصیلات خود بگوئید؟

■ با تشکر از فرصت و مجالی که برای گفتگو در اختیار بنده قرار داده شده است. در سال ۱۳۲۴ در تهران متولد شدم و در همین شهر هم تحصیل کردم. از دبیرستان بوعلی سینا دیپلم گرفتم و در سال ۱۳۴۳ وارد دانشگاه تهران شدم و دوره لیسانس ادبیات فارسی را آغاز کردم. در سال ۱۳۴۷ لیسانس گرفتم. در آن موقع قانون چنین بود که پس از طی این مقطع به خدمت سربازی برویم و بعد به ادامه تحصیل بپردازیم. بنابراین دورهٔ فوق لیسانس را از سال ۱۳۵۰ آغاز کردم و بلافاصله پس از دوران فوق لیسانس در سال ۵۲ وارد دوره دکتری شدم که تا سال ۵۴ ادامه داشت و بعد پایان نامهٔ بنده هم قریب به ۵ سال طول کشید که راهنمایی بنده را استاد معظم جناب آقای دکتر سیدجعفر شهیدی که استاد همیشگی بنده بودند و فیض بسیار از محضرشان برده‌ام برعهده داشت.

□ از خاطرات دوران تحصیل، استادیتان و روزگار گذشته خود برای ما صحبت کنید.

> □ ما با احساس ضرورت چاپی جدید از تصحیح خوب از شاهنامه پس از مذاکراتی که با دوستان دست اندرکار و یکی از ناشران داشتیم از دو سال پیش شروع به تدارك مقدمات کار چاپ این متن شاهنامه کردیم و تاکنون این کار ادامه داشته و البته در شرف اتمام است. شاهنامه چاپ مسکو همیشه در میان اهل ادب به عنوان بهترین و مستندترین چاپ مورد استفاده بوده است.

■ خاطرات بسیار است و مجال فراوان می خواهد اما در حدود وقتی که داریم بنده شمه‌ای از آنها را عرض می کنم. بنده خوشبختانه از محضر بسیاری از اساتید بزرگ و بزرگوار و مفید در علم و ادب فارسی و عربی بهره جستم. برای نمونه به ذکر تنی چند اعم از رفتگان و بازماندگان اکتفا می کنم. در مرحله نخست تعدادی از اساتید بودند که از نام‌آوران و به‌اصطلاح از اکابر گردن‌کشان پارسی هستند و وقتی ما شروع به تحصیل دانشگاهی کردیم متأسفانه این اساتید بازنشسته شده بودند اما ما به هرگونه که می توانستیم در اینجا و آنجا بدنبالشان می گشتیم و پرسشهایی را که دیگران از عهدهٔ پاسخشان برنمی‌آمدند از این استادان بزرگوار می کردیم. از این دسته از استادان می‌توانم از شادروانان استادان علامه جلال‌الدین همائی، استاد فروزانفر، استاد دکتر محمدمعین، استاد سیدمحمد فرزان و امثال ایشان یاد کنم. همچنین با بسیاری از اساتید بزرگ بنده مستقیماً درس داشتم ازجمله شادروان دکتر پرویز ناتل خانلری، استاد ابراهیم پورداوود، دکتر احمدعلی رجایی، عبدالحمید بدیع‌الزمانی، صادق نشأت، دکتر امیرحسن یزدگردی، دکتر بهرام فره‌وشی. همچنین با اساتید برجسته و عالیقدری که عمرشان دراز باد درس داشتم و از آن میان چندتن هستند که تأثیر بیشتری بر من گذاشتند نخست باید از استاد معظم جناب دکتر سیدجعفر شهیدی نام ببرم که ایشان تنها استادی بودند که بنده در تمام مقاطع تحصیل دانشگاهی و در تمامی ترمها بدون استثناء از محضرشان تلمذ کردم و حتی پایان نامهٔ دکتری بنده را ایشان تقبل فرمودند و پایان‌نامهٔ بنده با عنوان «فرهنگ جعفری» اثر محمد مقیم تویسرکانی در محضر ایشان به اتمام رسید و استادان بزرگوار دیگری که تأثیرات مهمی بر بنده گذاردند ازجمله آقایان دکتر مهدی محقق، دکتر سیدصادق گوهرین، دکتر عبدالحسین زرین کوب، دکتر عباس زریاب خویی، دکتر حسین خطیبی، دکتر محمدجعفر محجوب و دکتر ذبیح‌الله صفا.

□ جنابعالی فعالیتهای علمی و فرهنگی مختلفی داشته‌اید و آثاری چون ترجمه، تألیف، تصحیح در کارنامه شما به چشم می‌خورد. از آثارتان بگوئید

■ تاکنون درحدود ۱۶ کتاب به صورت تألیف، ترجمه و تصحیح متون قدیم و نیز تدوین و ویرایش کتب فراوان، به علاوهٔ حدود چهل مقاله و تعدادی سخنرانی، در کنگره‌های داخلی و خارجی داشته‌ام.

در زمینهٔ ترجمه: **خطابه پوشکین** از داستایوسکی، **سه خواهر** از چخوف، **آدمهای ماشینی** اثر کارل چاپك، **لنتس و ویتسك** از کارل گئورگ بوخنر که این ۴ اثر کار مشترك با آقای کامران فانی دوست فاضل و عزیز بنده است. از دیگر کارهایی که ترجمه کرده‌ام **ایوانف** از چخوف، **تاریخ** اثر گوردون چایلد، **دنیای قشنگ نو** اثر آلدوس هاکسلی.

در زمینهٔ تألیف و نگارش می‌توانم از این کتابها یاد کنم: **درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی** که کتابی است تحلیلی و انتقادی دربارهٔ فردوسی به ویژه از دیدگاه هنر داستانپردازی با بررسی عناصر داستان در شاهنامه ، کتاب **آرمانشهر زیبایی** دربارهٔ نظامی که این هم کتابی است تحلیلی دربارهٔ سبك و آثار این شاعر بزرگ و نوآور سدهٔ ششم هجری، اگر خدا بخواهد و عمری نیز باشد کارهای دیگری در دست انجام دارم به ویژه در زمینهٔ حافظ و ادبیات معاصر که امیدوارم به سامان برسد.

در زمینهٔ تصحیح متون قدیم: **دیوان امیرشاهی سبزواری**، **فرهنگ جعفری** اثر محمدمقیم تویسرکانی که فرهنگی است پارسی از سدهٔ یازدهم هجری و حدود ۲۰ سال مقدم بر برهان قاطع. اخیراً هم کار ویرایش و سرپرستی طبع جدیدی از شاهنامه فردوسی چاپ مسکو بر عهدهٔ بنده بود که رو به اتمام است و امیدوارم بزودی عرضه شود.

□ در دویست سال اخیر چاپهای گوناگونی از شاهنامه بر مبنای نسخه‌های خطی با اعتبار و ارزش مختلف صورت گرفته که بر روی هم هیچ کدام به پای چاپ معروف مسکو نرسیده و بیشتر پژوهشهای مربوط به شاهنامه و سرایندهٔ بزرگ آن براساس و با استناد و ارجاع به همین طبع صورت گرفته است و می‌گیرد. چه انگیزه‌ای باعث شد که جنابعالی دربارهٔ لزوم تجدید چاپ کتاب با ویراستاری و تصحیح جدید اقدام نمائید.

■ شاهنامه طبع مسکو در سالهای گذشته نایاب و مشمول به اصطلاح بازار سیاه بوده است و طبعاً با قیمت‌های سرسام‌آور و مضافاً با طبعهای نامناسب و کاغذهای نامرغوب عرضه می‌شد. هم‌اکنون همین طبعهای نامناسب هم در بازار وجود ندارد. ما با احساس ضرورت چاپی جدید از تصحیح خوب از شاهنامه پس از مذاکراتی که با دوستان دست اندرکار و یکی از ناشران داشتیم از دو سال پیش شروع به تدارك مقدمات کار چاپ این متن شاهنامه کردیم و تاکنون این کار ادامه داشته و البته در شرف اتمام است به این معنا که هم اکنون در خدمت شما هستم تنها یکی دو جلد از آن باقی مانده که آنها هم حروفچینی شده و بزودی تصحیح می‌شود و مراحل بعدی چاپ و عرضه هم به امید خدا بزودی انجام خواهد پذیرفت. در این مورد بنده ناگزیرم توضیحات مختصری عرض کنم، شاهنامه چاپ مسکو همیشه در میان اهل ادب به عنوان بهترین و مستندترین چاپ مورد استفاده بوده است اما همچنان که مرحوم «برتلس» که سرپرستی گروه دانشمندان ناظر بر آن را به عهده داشت و در مقدمهٔ روسی کتاب اشاره کرده است تصحیح این کتاب از برخی عیوب و کاستیها و نارسائیها بر کنار نیست، بنده می‌توانم برای نمونه اشاره‌ای داشته باشم به این مطلب که مثلا تعدد مصححان و تعدد شیوه‌های به کار بسته شده در ارائه نسخه بدلها و توضیحات و امثال اینها تا حدودی برخی ناهماهنگی‌ها را در مجلدات مختلف این کتاب ایجاد کرده است، یکی از دشواریهای بزرگ این چاپ به ویژه برای خوانندگان ایرانی این است که تمامی توضیحات مصححان و مقدمه‌های مفصل جلدهای یکم و نهم به زبان روسی است و جویندگان و پژوهندگان فارسی زبان بجز عدهٔ بسیار معدودی که زبان روسی می‌دانند اصولاً اطلاعی از چگونگی و کم و کیف تصحیح این متن و دلایل ترجیح بعضی از نسخ بدلها که تمام این توضیحات به زبان روسی است و این طبعاً مشکل بزرگی در این میان است.

□ برای رفع این مشکل چه اقدامی کرده‌اید؟

■ ترجمه تمامی توضیحات و مقدمه‌ها توسط یکی از مترجمان که در زبان روسی تبحر دارد و همچنین آشنایی نزدیکی با هیأت مصححان روسی داشته است صورت گرفته است. یکی از عواملی که سبب نازیبائی و ناشکیلی چاپ کتاب شده است این است که تمام نشانه‌های اختصاری نسخه به لاتین است و ما برای رفع این مشکل نشانه‌های مناسب و گویای پارسی را در برابر اینها اختیار کردیم و در حواشی بکار بردیم مثلاً به جای K در KYRO حرف «ق» را انتخاب کرده‌ایم که مخفف نسخه قاهره است و برای نسخه بریتانیا که با حرف «U» روسی نشان داده شده، حرف «م» انتخاب شده که نشان‌دهنده موزه بریتانیاست.

□ دربارهٔ رسم‌الخط مغشوش و اغلاط فراوان چاپی هم کاری انجام شده است؟

■ یکی از مشکلات دیگر این چاپ وجود اغلاط فراوان چاپی است که علیرغم کوشش مصححان و دست‌اندرکاران طرح و نشر کتاب در آن وجود دارد و تعداد این اغلاط آنقدر زیاد است که می‌توان گفت دهها برابر آن چیزیست که در غلط‌نامه‌های هر جلد ذکر شده است. این اغلاط را هم که ما خطاهای مُسلّم چاپی تشخیص دادیم اصلاح کردیم و طبع ما طبعی کاملا امانتدارانه و مطابق اصول علمی و بر طبق وجدان علمی و مسئولیت خطیریست که در چاپ چنین متونی می‌بایست در نظر گرفته شود. البته ما به تغییراتی در رسم‌الخط برخی از کلمات دست یازیدیم زیرا رسم‌الخط کتاب بسیار متشتت و ناهماهنگ است و از نظر خواننده امروزی ناپذیرفتنی است برای نمونه برخی از کلمات در یك صفحهٔ واحد و حتی یك بیت واحد به دو گونه مختلف کتابت شده است و تغییراتی هم که در رسم‌الخط کتاب دادیم با نهایت احتیاط صورت گرفته و از هرگونه مدرن سازی پرهیز کردیم زیرا بنده اعتقاد راسخ داشتم در مورد متون کهنی چون شاهنامهٔ فردوسی که حدود یازده سده از نظم آن می‌گذرد خود رسم‌الخط کتاب و قدمت آن ممکن است از نظر پژوهشهای مربوط به چگونگی کتابت و امثال اینها حائز اهمیت باشد بنابراین از بسیاری از تغییرات مثل تبدیل «می» پیشوند فعل و «بی» حرف اضافه که امروز در چاپ جدید مرسوم است بکلی خودداری کردیم. به عقیدهٔ بنده شاهنامه چاپ مسکو کماکان و با وجود عرضهٔ بعضی چاپهای دیگر از شاهنامه فردوسی همچنان برتری خودش را حفظ کرده است و فعلا

□ شاهنامه یکی از کهن‌ترین متون بازمانده ادب دری و دارای گنجینه‌ای عظیم از واژگان و کاربردهای پارسی گرانبها و رسا و استوار است، علاوه بر اینها اثریست بی‌نهایت ژرف و تأمل برانگیز و برخوردار از درون مایهٔ فکری بسیار والا که از فیاضترین سرچشمه‌های تفکر و تمدن و هنر ایرانی سیراب شده است.

□ نظامی به نوبهٔ خود یکی از برترین داستان‌پردازان زبان فارسی است همچنان که فردوسی در نوع حماسی برترین چهره است، نظامی چنانکه می‌دانید در عرضه شعر بزمی و غنایی برترین نماینده در سراسر تاریخ زبان و ادب فارسی است.

□ بسیاری از دانشجویان رشته‌های زبان و ادبیات قادر به نوشتن چند سطر پاکیزه و صحیح نیستند حالا نگارش زیبا و دلپذیر و استوار پیشکش. اگر وضع آموزش و کاربرد زبان و ازجمله نگارش به قولِ خودمان چنین است بنده هم فعلا چیزی نمی‌توانم بگویم جز ابراز یأس و تأسف از وضع موجود بله به قول خواجه شیراز:

شهرخالیست ز عشاق بُوَد کز طرفی
مردی که ازخویش برون آید و کاری بکند

□ به عقیدهٔ بنده شاهنامه چاپ مسکو کماکان و با وجود عرضه بعضی چاپهای دیگر از شاهنامه فردوسی همچنان برتری خودش را حفظ کرده است و فعلا هیچیك از چاپهای متاخر که از شاهنامه شده است به مَحك آزمون نخورده و از صافی نظر قاطبهٔ اهل تحقیق نگذشته است تا بتوان درباره آنها داوری قاطعی صورت داد.

هیچیک از چاپهای متأخر که از شاهنامه شده است به محک آزمون نخورده و از صافی نظر قاطبهٔ اهل تحقیق نگذشته است تا بتوان دربارهٔ آنها داوری قاطعی صورت داد.

□ آیا بعداز گذشت هزار سال از تدوین شاهنامه آیا این ضعف برای ایرانیان و اهل ادب نیست که بهترین تصحیح از شاهنامه باید چاپ مسکو باشد. چرا محققان ایرانی به فکر تصحیح شاهنامه نبوده‌اند و نیستند که بهترین تصحیح را انجام بدهند.

■ البته در سالهای اخیر بعضی از شاهنامه شناسان طبعهای جدید عرضه کرده‌اند ازجمله آنان می‌توان از چاپ قسمتهایی از شاهنامه به اهتمام شادروان استاد مجتبی مینوی و همچنین طبع آقای دکتر جلال خالقی مطلق که به تازگی صورت گرفته است یاد کرد اما با پرسش جنابعالی بنده هم با شما همداستانم در اینکه این نقطه ضعف بلکه ننگی برای ما ایرانیان و هموطنان فردوسی است که نتوانیم طبعهای معتبر و بسامانی در برابر کوشش‌های شاهنامه شناسان خارجی از این متن عزیز و گرانقدر بدست بدهیم. البته استحضار دارید که نه تنها در زمینهٔ شاهنامه بلکه بطور کلی در زمینه تصحیح متون قدیم و همچنین زمینه‌هایی مانند امور زبانی و زبان‌شناختی، تاریخ و باستان‌شناسی و پژوهشهای دیگر، این غربیان بودند که پیشگام کار بودند و به خصوص روش پژوهش و بررسی و تصحیح علمی و انتقادی متون را به نسلی از استادان ایرانی آموخته‌اند. ازجمله شادروان مجتبی مینوی، علامه قزوینی، اقبال آشتیانی و امثال ایشان که نامشان در تصحیح متون در کشور ما همواره می‌درخشند از لحاظ روش و چگونگی تصحیح متون قدیمی شاگرد و پیرو ایران شناسان غربی بودند.

□ آقای دکتر حمیدیان به نظر جنابعالی چرا فردوسی نزد ایرانیان این جایگاه والا را دارد آیا بخاطر ساده نویسی شاهنامه است؟ آیا بخاطر سبک داستانی و اسطوره‌ای شاهنامه این جایگاه را پیدا کرده است؛ هنر فردوسی در سرایش شاهنامه را در چه مواردی می‌بینید:

■ به گمان بنده تمامی این عوامل و حتی آن چیزهایی که جنابعالی ذکر نفرموده‌اید مجموعه‌ای را تشکیل می‌دهند که علت موفقیت و تأثیر عظیم شاهنامه فردوسی در تمامی جنبه‌های فکر و فرهنگ و زبان و ادب فارسی است. اینکه شاهنامه تاریخ داستانی ایرانیان و مهمترین سند بازمانده از قومیت و مدنیت و اندیشه و هنر ایرانیست نیاز به تأکید ندارد. شاهنامه یکی از کهن‌ترین متون بازماندهٔ ادب دری و دارای گنجینه‌ای عظیم از واژگان و کاربردهای پارسی گرانبها و رسا و استوار است، علاوه بر اینها اثریست بی‌نهایت ژرف و تأمل‌انگیز و برخوردار از درون مایهٔ فکری بسیار والا که از فیاض‌ترین سرچشمه‌های تفکر و تمدن و هنر ایرانی سیراب شده است. رسالت فردوسی، هم در زنده کردن قوم ایرانی بخصوص در زمانیست که هنوز زبان و ادبیات پارسی نوپاست و هنوز نضج کامل پیدا نکرده است. بنده همواره معتقدم که شاهنامه برخلاف بعضی از کتابهای تاریخ ادبیات و سبک‌شناسی جدید که آنرا داخل در دورهٔ غزنوی بشمار آورده‌اند زادهٔ فکر و فرهنگ عصر سامانی یعنی قرن چهارم هجری است. سبک شاهنامه هم دلالت بر همین امر دارد. با توجه به شرایط آن دوره،

□ اثر عظیم همواره زاده شخصیت عظیم است، بویژه تراژدی و داستان تراژیك که اوج عظمتهای ادبی است حاصل روح بزرگ و بی‌آرام سوفوکلس‌ها، شکسپیرها و فردوسی‌هاست. فردوسی از این جهت که جمع بین تاریخ‌نگار و حماسه‌پرداز است با ویژگیهایی که از او می‌شناسیم وجودش موهبتی و نادره‌ای است چون ارزشهای لازم برای هردو را داراست.

رسالت عظیم فردوسی ابعاد خاصی پیدا می‌کند. ما امروزه خاطرمان آسوده است که زبان فارسی بالیده و دورانهای دگرگونیهای طبیعی خودش را پشت سر گذاشته و زبان رسمی و رایج همگی ماست. فردوسی با درك ضرورت تدوین و سُرایش دورهٔ بسیار مهمی از تاریخ داستانی ایران و استفاده از متون و منابع و همینطور اشخاصی که داستانهای حماسی و اساطیری را در سینهٔ خود داشتند یعنی با کوشش و تلاشی عظیم و همه‌جانبه توانست این سند قومیت ایرانی را از دستبرد آفات و عوامل بازدارنده مصون نگه دارد علاوه بر این همچنانکه بنده در کتاب درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی عرض کردم فردوسی از دیدگاه هنر داستانپردازی مقولهٔ بسیار درخور توجه‌ایست و متأسفانه دربارهٔ چگونگی داستانپردازی گذشته فارسی و اساساً هنر داستانپردازی و داستانسرایی کار زیادی بدست معاصران ما صورت نگرفته است و بنده امیدوارم که با این گام نخستین در راه بررسی جنبهٔ هنری شاهنامه که طبعاً نقایص خود را نیز دارد افراد صالح‌تر و شایسته‌تری در این راه گام بردارند تا گوشه‌ای از هنر والای فردوسی شناخته شود. بنابراین نخستین‌باری است که کتابی مستقل دربارهٔ داستان‌پردازی او بر مبنای بحث از عناصر داستان (درونمایه، طرح، زمان، مکان، شخص پردازی، وصف، زبان و غیره) پرداخته می‌شود، تا چه در نظر آید.

□ هر اثر ادبی جدای از شخصیت صاحب اثر نیست و شخصیت، اندیشه و آرمان فردوسی از درونمایهٔ شاهنامه تفکیك ناپذیر است. جنابعالی سهم و تأثیر اندیشه و هنر فردوسی را در پرداخت این اثر عظیم چگونه می‌بینید؟

■ خلاصه می‌گویم که برای پروردن یکچنین اثر شگرفی که به تنهایی راز شکفتگیها و فروپاشیهای تاریخ را در خویش نهفته دارد به شخصیتی عظیم نیاز است که روح خود او عرصه رویارویی تراژیك بین برهه‌ها و دوره‌های مختلف تاریخ بوده باشد، فردی با اندیشه‌ای جامع و دارای اضلاع و ابعاد گوناگون، و نه یکسویه و یکرویه. حدس بزنیم اگر فرضاً دقیقی، اسدی طوسی، مختاری غزنوی، نظامی، خواجو و خلاصه هر کس دیگر جز فردوسی شاهنامه را سروده بود چگونه چیزی از آب در می‌آمد؟ آری، نبردهای همچون آن رستم و اسفندیار، جنگ ایرانیان و تازیان یا هرگونه برخورد مهمِ دیگر میان افراد، دوره‌ها و نظامهای سیاسی و عقیدتی، قبل از هر چیز در روح خود فردوسی و در زیر چهرهٔ همیشه متین و ظاهراً آرام او در گرفته است. اثر عظیم همواره زاده شخصیت عظیم است، بویژه تراژدی و داستان تراژیك که اوج عظمتهای ادبی است حاصل روح بزرگ و بی‌آرام سوفوکلس‌ها، شکسپیرها و فردوسی‌هاست.

فردوسی اسطورهٔ صداقت و انصاف است. این اصلی است مسلّم که هنر در مزبله ناراستی، کوته‌اندیشی، جمود، تعصب کورکورانه و نان به نرخ روز خوری نمی‌شکفد، چون آنچه از این ضدّ ارزشها پدید می‌آید هنر راستین نیست بلکه در نهایت نوعی ظرافت و قدرت سخنوری و کمال فنّی است. بین فنّ و هنر فرق باید نهاد. این هنر است که حتی در ناب‌ترین اشکال آن برخوردار از پشتوانه‌ای ژرف از ارزشهای گوناگون انسانی است زیرا اساساً یکی از معانی هنر فضیلت و معنای لغوی نخستین آن هم مردانگی است.

فردوسی از این جهت که جمع بین تاریخ‌نگار و حماسه‌پرداز است با ویژگیهایی که از او می‌شناسیم وجودش موهبتی و نادره‌ای است چون ارزشهای لازم برای هر دو را داراست.

فردوسی خود پهلوان منش است و شاهنامه در حقیقت پهلوان نامه. فردوسی، حکیم هم خوانده می‌شود. اندیشهٔ فردوسی به اعتبار احاطه‌اش بر جنبه‌ها و زوایای آشکار و نهان زندگی و تامل در ستیز دائم میان آرمانهای بلند بشری و واقعیات گریز ناپذیر حیات، اندیشه‌ای حکیمانه است. وجود فردوسی هم آراسته به خردی‌اندکیاب است و هم سرشار از عواطفی سرکش و خیزاب‌گونه، و از این روی روح او عرصهٔ کشاکش شدیدی است میان احساساتی تند که دل و دامن او را به سوی خود می‌کشد و خردی که همواره می‌کوشد تا برآن لگام زند. یکی دیگر از ابعاد شخصیت فردوسی که در شاهنامه هم متجلی است پاسخگویی به نیازهای عصر خویش است. اجابت ندای زمان از سوی فردوسی سبب شد تا عالم زبان و فرهنگ فارسی دست کم در زمینه‌های زیر تا جاودان وامدار و سپاسدار فردوسی باشد:

۱ـ حفظ واژه‌ها و کاربردها و ساختارهای دستوری پارسی.

۲ـ کمك به استواری کلّی و قوام یافتگی زبان فارسی.

۳ـ حفظ داستانهای فارسی همراه با بخشیدن غنا و جذابیت و اعتلای هنری به آنها.

۴ـ حفظ گنجینه‌ای از فکر و فرهنگ و رسوم و سنن کهن ایرانی.

۵ ـ به یادگار نهادن اسوه‌ای بی‌همتا از هنر داستان‌پردازی و شیوه‌ها و شگردهای آن در سراسر ادب فارسی.

□ در میان شاعران فارسی، نظامی گنجوی یکی از نوگراترین شاعران پهنهٔ ادب فارسی است و یکی از برترین داستان‌پردازان زبان فارسی هم به شمار می‌رود.

جنابعالی به هنر داستان‌پردازی فردوسی در شاهنامه از دیدگاه حماسی اشاره کردید. آیا دربارهٔ اندیشه نظامی و هنر داستان پردازی وی هم تحقیقاتی کرده‌اید؟ تفاوت هنر داستان‌پردازی فردوسی و

نظامی در چیست؟

■ نظامی به نوبهٔ خود یکی از برترین داستان‌پردازان زبان فارسی است همچنان که فردوسی در نوع حماسی برترین چهره است. نظامی چنانکه می‌دانید در عرصه شعر بزمی و غنایی برترین نماینده در سراسر تاریخ زبان و ادب فارسی است. البته در زمینهٔ هنر داستان‌پردازی نظامی هم مثل فردوسی تاکنون جز برخی مقالات و کارهای پراکنده و جسته و گریخته کار مهمی صورت نگرفته است. بنده با درك ضرورتِ بررسی و تجزیه و تحلیل درباره جنبه‌های داستان‌پردازی نظامی کتاب دیگری را عرضه کردیم به نام «آرمانشهر زیبایی» که اساساً محور بحث‌های این کتاب شیوهٔ توصیف داستانی نظامیست و بنده معتقدم که شاید جان کلام در هنر داستان‌پردازی نظامی هم همین مهارتهای او در چگونگی کار او در این زمینه هست. البته تفاوتهای بارزی در شیوهٔ داستان‌پردازی نظامی و فردوسی وجود دارد. برای نمونه به گمان بنده آن عمق و پرورش شخصیت‌ها یا بهتر بگوئیم تیپهای شاهنامه فردوسی در داستانهای نظامی کمتر است شاید یکی از علل این امر علاوه بر بینش ژرف و تأملات فراوان فردوسی این باشد که داستانهای شاهنامه قبل از فردوسی و درگذار تاریخ بیشتر جا افتاده و شخصیتهای او عمق و ریشه بیشتری پیدا کردند تا شخصیتهایی که نظامی قهرمان داستانهای خود قرار داده است. همچنین می‌توان گفت که زبان داستانی شاهنامه زبان ایجاز و در حقیقت زبان پرداخت داستان است درحالیکه نظامی شاعری است که به انگیزه تنوع گرایی و بدست دادن توصیفات زیبا که الحق هم شاهکارهای زیبایی در نوع خود به حساب می‌آید. آن قدر که فردوسی ابعاد سخن را در مورد قهرمانان و رویدادهای داستانی رعایت می‌کند نظامی بدین امر پایبند نیست. یعنی نظامی شاعر هوای دل خویش است. هرچه را که دوست می‌دارد گاهی بدون توجه به این امر که آن‌چیز یا آن شخص چه جایگاهی را در داستان دارد ابیات زیاد یا بیش از حدی درباره او می‌پردازد درحالیکه فردوسی دقیقاً ناظر به این است که جایگاه و ضرورت توصیفات در مورد هر شخص و هرچیز چه قدر است.

□ زبان و ادب فارسی با داشتن پشتوانه‌ای غنی، و چهره‌هایی درخشان همچون حافظ، سعدی، فردوسی، نظامی و... زبانی شیرین و توانا می‌باشد. امروزه زبان فارسی در رسانه‌های گروهی رضایت‌بخش نبوده و بسیاری از صاحبنظران آموزش زبان و ادبیات فارسی را در دانشگاهها ضعیف می‌دانند. در زمینه تربیت اساتید برجسته ادب فارسی هم ما موفقیت رضایت‌بخشی نداشته‌ایم. برای تقویت آموزش زبان و ادب فارسی چه اقداماتی باید انجام شود.

■ آموزش زبان و ادب فارسی وضع بسیار آشفته و عجیبی دارد. از کدام آموزش زبان حرف می‌زنیم درحالی که مراکز آموزشی ما از این لحاظ و در درون خود گرفتار تشتت، ناهماهنگی و بی‌برنامگی هستند. از کدام آموزش زبان سخن می‌گوئیم که هنوز یك دستور زبان جامع و بی‌عیب که اهل ادب و زبان‌شناسان آن را بپذیرند نداریم. وضع منابعی با عنوان آئین نگارش و فن انشاءنویسی و یا امثال اینها که می‌خواهند نگارش درست را بیاموزند از این هم اسفبارتر است. از کدام زبان آموزی سخن می‌گوئیم درحالی که حتی دانشگاههای ما کمتر گام بنیادینی در راه برنامه‌ریزی اصولی و درست برداشته‌اند. پیداست به طریق اولیٰ سطوح پایین‌تر تحصیلی وضعشان از چه قرار است ما در هریك از این سطوح آموزشی کمتر شاهد وجود افراد کاری و برنامه‌ها و منابع کارا و مناسب هستیم جالب توجه اینکه سخن از گسترش آموزش زبان فارسی در جهان هم در میان است که البته هدفی عالی است ولی بدون وسایل و امکانات مناسب این قضیه امکان دستیابی به آن مشکل است. در ممالك دیگر هر فرد باسوادی در هر رشته و حرفه‌ای که باشد در مرحلهٔ اول یاد می‌گیرد که چطور و سالم بنویسد. توجه بفرمائید که بنده با جنبهٔ ادبی عجالتاً کار ندارم عرض کردم درست و سالم، یعنی انشایی و یا نگارشی بدون اغلاط زبانی ودستوری و لغوی و امثال اینها. درحالیکه متأسفانه در کشور ما اهل رشته‌های علمی و فنی مصداق لطیفهٔ مشهور عبید زاکانی را پیدا کرده‌اند. عُبید می‌گوید خطیبی را گفتند مسلمانی چیست گفت من مردی خطیبم مرا با مسلمانی چکار؟ این خطیب ظاهراً فکر می‌کرده خطیبی، خطیب بودن چیزی است و مسلمانی چیز دیگر. بسیاری از اهل رشته‌های علمی و فنی ما هم چنین‌اند اگر از آنها بپرسید آقا مثلاً فلان نوشته شما یا فلان ترجمه شما از متون علمی و فنی دارای این عیوب اساسی است می‌گویند آقا ما اهل علم هستیم ما را چکار با زبان و چکار با انشاء و قواعد درست نوشتن اما این چه جای بحث و گلایه دارد وقتی بسیاری از دانشجویان خود رشته‌های زبان و ادبیات قادر به نوشتن چند سطر پاکیزه و صحیح نیستند حالا نگارش زیبا و دلپذیر و استوار پیشکش. اگر وضع آموزش و کاربرد زبان و ازجمله نگارش به قول خودمان چنین است بنده هم فعلاً چیزی نمی‌توانم بگویم جز ابراز یأس و تأسف از وضع موجود بله به قول خواجه شیراز:

شهر خالیست ز عشاق بُوَد کز طرفی
مردی از خویش برون آید و کاری بکند

که اتفاقاً در این مورد ضبط مبتذل مصراع دوم در بعضی از نسخه‌های بازاری در این مورد خاص رساتر است که می‌گوید:

دستی از غیب برون آید و کاری بکند

□ چه راه نجاتی برای خروج از این وضع وجود دارد؟

■ ما ایرانیان چیزی برتر و افتخارآمیزتر از زبان و ادبیات فارسی و فرهنگ غنی نداریم تا به رخ بیگانگان بکشیم چون در رشته‌های علمی و فنی که چه عرض کنم در این گونه رشته‌ها جز در مورد بعضی از افراد و موضوعات بسیار استثنایی کمتر چیزی قابل عرضه به جهانیان داریم اما پیداست که داریم با همین بضاعت و مایه مباهات خود چه می‌کنیم. تنها راه نجات شاید این باشد که قسمت اعظم منابع و کل روشهای جاری و راههای رفته و آزموده شده و دستورالعمل‌های ناکافی و نامناسب را کنار بگذاریم. کلیم کاشانی بیتی دارد که گویای حال است:

این کعبه‌روان پشت به مقصود روانند
باشد که بمانم قدمی پیشتر افتم

خوب پیداست که اگر دیگران در جهت خلاف حرکت بکنند توقف در حکم پیشروی است ولی باید طرحی نو درانداخت و طرح و برنامه نو هم ضمانت اجرایی می‌خواهد و هم از عهدهٔ این و یا آن محفل یا نهاد خارج است. بلکه باید از ابتدا و از دورهٔ کودکی و تحصیلات ابتدایی روح مسئولیت را در افراد نسبت به زبان مادری خود ایجاد کرد و کار نه با این دستورها حل می‌شود و نه با انشاءها و آیین نگارشها و چیزهایی از این قبیل. کسانی هم که زبان را خوب یاد گرفتند و خوب بکار می‌برند غالباً نه به منت این چیزهاست بلکه روی ذوق و تجربهٔ شخصی و توجه به جنبه‌های زندهٔ زبان و با مدد گرفتن از روح خلاقیت فردی است. اگر بنده به عنوان یکی از اهل ادب و کسی که سالها عهده‌دار تدریس ادبیات در دانشگاه است بگوئید یك کتاب دستور یا انشاء یا فن نگارش را که درست و کاملاً مورد دفاع و از هر حیث مناسب باشد معرفی کن درمی‌مانم که چه بگویم همچنین از زبان‌آموزی به خارجیان هم با عدم وجود متون و قواعد زبانی کاملاً مورد اطمینان و فقدان یك سیستم زبان آموزی کارآمد مواجه هستیم آیا اینها خود حکایت از همان وضع نابسامانی که گفتم ندارند دیگر اینکه بنده نمی‌گویم به جای متون کهن متون جدید را آموزش دهیم بلکه می‌گویم در جوار متون کهن ادبی به دانش‌آموز و دانشجو هرگز جنبه‌ها و نمونه‌های زنده و جاری و خلاق زبان و ادبیات را یاد نمی‌دهیم بلکه ملغمه‌هایی از متون مختلف شعر و نثر کهن را بدون اینکه براساس نظام سنجیده‌ای تألیف شده باشند و کمترین دیدی از تحولات و دگرگونی‌ها و شیوه‌های مختلف شعر و نثر به خواننده نمی‌دهند به او می‌خورانیم خلاصه اینکه باید تغییری در نظام زبان‌آموزی و شیوه ادب‌آموزی ایجاد شود.





در مغلطهٔ خاک و باد

تا سر زلف سخن...

دکتر عبدالحسین فرزاد

اگر سبك را در هنر، به ویژه در شعر، طرز بیانی ویژه بنامیم (چنانکه بیشتر نقادان همین نظر را دارند). باید در پی منشأ این بیان ویژه باشیم. این طرز ارائهٔ کلامی ویژه، چگونه به وجود می آید. و شاعر، واژگان، نحو و دستور تلفیق معنا را با این واژه ها، چگونه می آموزد؟

چکاوك، نخل، کویر و شتر، چهار واژهٔ که چهار ستون زادگاهم را تشکیل می‌دهند و این وطن دزدیده را، در هر کجا که باشم در خود دارم، لذا دچار نوستالگیای تارکوفسکی[1] نمی‌شوم، چرا که هر وطن دیگری به زبان وطن خودم، ترجمه می شود، همه پرندگان آوای چکاوك دارند، همهٔ درختان به صورت نخل می‌رویند و هیچ دیوار و بامی نمی‌تواند در گسترهٔ پرصداقت کویر تردیدی بنا نهد و همه جانوران که در کنار آدم دیده می شوند لبان فروهشته و حق به جانب شتر را دارند، و آدمیان همه بلوچند و سیستانی که در دستی ساز غَزَك (قیچك) دارند و در دستی دیگر شاید هیچ.

از خیابان که می گذرم درختی آنجا هست و شاید درختانی که در سایهٔ آنها چند چکاوك بر گندمزار اسفالت در نجوایند و در پشت سر آنان کویر و سنگستان من گسترده است، که کسی چند خانه و خیابان و ازدحامی نامطمئن را در آن افکنده است و من با به هم زدن پلك‌ها، آنها را محو می کنم: چکاوك بر ساعدم نشسته است، مهار شتر را در دست دارم و رو به نخل از حاشیه کویر می‌روم، در کجاوه دو زن، عدیلِ یکدیگرند، مادرم و معشوقم، صدای هر کدام با طنین عاشقانه‌اش در کویر می پیچد و از میان توفانهای شن می گذرد و من از پشتِ پلكِ سوم شترم به همه چیز می نگرم و از مغلطهٔ خاك و باد در امانم.

در تقاطع کویر و هیاهو
چکاوکی که از بارانهای آفتاب می‌رسید
به من گفته بود
که سفری دراز
در مویرگ هر لبخند
خواهم داشت.
گفته بود
که با بند کوچك انگشت
به مساحی خاکهای غربت
خواهم نشست
و این سفر همچنان ادامه دارد، در رگ همه چیز، زیرا که کویر هرگز تمام نمی‌شود:
آه... ای همسفر مسافر قافله‌های هیچ!
این کاروان شگفت را
سر منزل موعود
در خاطر نیست
و تا آن گاه
که در کاسهٔ چشم اشترانش
آهوان خسته، پروار شوند
باراندازی
پدید نخواهد بود.

بنابراین ذهن دشخوار من که از چهار جوش چکاوك و نخل و کویر و شتر، ستبر و سخت، پدید آمده است، زبانی همانند خویشتن دارد که جز یقین و جزم را در آن راهی نیست؛ همه چیز باید رخ دهد و از هیچ چیز گزیری نیست.

می‌خواهم خاطرنشان کنم که سبك شعری، شکل ذهن هر شاعرست که با مرکب کلمات و عبارات و بیان کشیده می شود.

ثابت‌بن اوس ازدی معروف به شَنفرا، از شاعران عصر جاهلی عرب است. او یکی از بهترین نمونه‌ها



برای هم‌آوائی ذهن و بیان است. شنفرا شاعری صعلوک و دزد و بیابانگرد بود. از قبیله اش گریخته بود و همه در پی کشتن او بودند، بنابراین در بیابانها با وحوش و جانوران می زیست. ذهنش را کینه و انتقام و نفرت از مردم و مهربانی با ددان پر کرده بود. این شاعر از کودکی در بردگی می زیست. نه محبت والدین دیده بود و نه آزادی در بازی و رفتار، لذا نفرتی پرتوان او را در زیستن در کویرهای موحش یاری می کرد. غارت می کرد و می کشت. با آن که صحراگردی او بی شباهت به یکی دو شاعر دیگر جاهلی نیست، با این وجود شیوهٔ ارائهٔ خیال و اندیشه شنفرا بسیار متفاوت و سخت منحصر به فرد است:

وَلی دونکم أهلونَ، سِیدٌ عَمَلَّس
وَ أرْقَطُ زُهلولٌ وَ عَرْفاءُ جَیْألُ
هُمُ الأهلُ، لامُسْتَودَعُ السِّرِ ذائعٌ
لَدَیْهِمْ وَلاَالجانِي بِماجَرَّ یُخْذَلُ
وَلَیْلَة نَحْسٍ یَصْطَلی القَوسَ رَبُّها
وَأقْطُعَهُ اللاّتی بِها یَتَنَبَّلُ
دَعَسْتُ عَلی غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتی
سُعارٌ وَإرْزیزٌ وَ وَجْرٌ وَ أفْكَلُ
فَأیَّمْتُ نِسواناً وَ أیْتَمْتُ وِلْدَةً
وَ عُدْتُ كَما أبْدَأتُ وَ اللَّیْلُ ألیَلُ
وَ أصْبَحَ عَنّی بِالْغُمَیْصاءِ جالساً
فَریقانِ: مَسْؤولٌ وَ آخَرُ یَسْألُ
فَقالُوا لَقَدْ هَرَّتْ بِلَیْلٍ كِلابُنا
فَقُلْنا: أذِئْبٌ عَسَّ أمْ عَسَّ فُرْعُلُ
فَلَمْ تَكُ إلاّنَبْأةٌ ثُمَّ هَوَّمَتْ،
فَقُلْنا: قَطاةٌ ریعَ أمْ ریعَ أجْدَلُ
فَإنْ یَكُ مِنْ جِنٍّ، لَأبْرَحُ طارِقاً
وَ إنْ یَكُ إنساً ماكَها الإنْسُ تَفْعَلُ[2]

در ابیات فوق شاعر صمیمانه خصلتش را به نمایش می گذارد. خصلتی که همچو کفتار و پلنگ است. و برای کشتن و دریدن، خویشتن را گناهکار و مجرم نمی شناسد، همچنانکه ددان نیز سرزنش نمی شوند: «مرا خانواده‌ای به غیر از شماست که عبارتند از گرگ تیزتك و پلنگ خالدار و نرم موی و کفتار فروهشته یال. اینان خانوادهٔ من هستند و رازی را که نزد آنان به امانت بگذارند، فاش نمی کنند. چه شبهای سردی که از شدت سرما مَردِ کماندار، تیرها و کمانش را بر آتش می سوزاند تا گرم شود، من در بیابان می گشتم در حالی که همه جا سیاه بود و باران ریز به شدت می بارید و یاوران من، سوز و حرارت معده ام از گرسنگی شدید و سرمای بیابان و بیم و لرزش بودند. پس زنانی را بیوه کردم و کودکانی را یتیم کردم و هم‌چنان که حمله را آغاز کرده بودم بازگشتم و شب سخت سیاه بود. صبحگاهان در آن قبیله (غُمَیصاء) مردم دو گروه نشسته بودند و از یکدیگر در بارهٔ حملهٔ دیشب می‌پرسیدند. پس گروهی می گفتند: که دیشب سگهای ما پاس کردند و ما پنداشتیم که گرگ یا بچه کفتاری گرد آبادی گشته است: پس تنها یك صدا بود که سپس خاموش شد و ما پنداشتیم که قطاة (مرغ سنگخوارك) یا باشه‌ای ترسیده است. اگر آن عمل از جنّیان بود بیش از بدی جنیان، بدی کرده است. و اگر از انسانها بوده، انسانها که این گونه عمل نمی کنند!»

نگرش علمی به هنر، باعث شده است تا گروهی چنین تصور کنند که هنر شاخه‌ای از فلسفهٔ طبیعی است و آثار هنري تجربه‌هایی دربارهٔ آن هستند. اصولاً در هنر «دقت، حقیقت نیست»؛ مثل معروفی است که درباره شعر می گوید، اَحْسَنُها اَكْذَبُها (نیکوترین شعر، دروغ‌ترین آن است). یا به قول پیکاسو، «هنر دروغی است که ما را به تشخیص حقیقتی وامی‌دارد که در اختیار ما قرار داده شده تا دَرك شود».[3]

تجزیه و تحلیل تجربه‌ها و محیط آنان بسیار دشوار و در پاره‌ای موارد ناممکن است. زیرا افزون بر تجربه‌های بومی که هنرمند از دوران کودکی آنان را کسب می کند، به مرور با گستردگی حوزهٔ زندگی او، و ارتباط با انسانهای دیگر و جوامع دیگر، دامنهٔ تجربیات نیز گسترده می شود به ویژه در روزگار ما که هرچند سیمهای خاردار نمادی از مرزهای ظاهری هستند، اما مرزهای فرهنگی و درونی تقریباً برداشته شده است. بنابراین شگفت نیست اگر هنرمندی، تجربیات عمومی تمام مردمان جهان را به دست آورد.

از این روست که ادبیات و به طورکلی هنر به تجربیات مخاطبانش عمق می‌بخشد، یعنی آنها را وامی‌دارد تا تجربیات روزمرهٔ خود را زیرکانه‌تر و آگاهانه‌تر احساس کنند.[4] به همین جهت است که هنر، حالِ مخاطب را تشدید می‌کند، زیرا مخاطب چون، حالِ خود را از بیانِ غیر، بشنود، احساسش ژرف‌تر می گردد، به قول شمس تبریزي: «مطرب که عاشق نبود و نوحه‌گر که دردمند نبود، دیگران را سرد کند، او برای آن باشد که ایشان را گرم کند».[5] و شگفتی کار حافظ شیرازی از همین جا دانسته می‌شود. او غمگنان را امیدوار می کند، مستان را به رقص می‌آورد، آنان را که نسبت به همه چیز بی‌اعتنا هستند به احساس وامی‌دارد، به بیان دیگر حافظ آن چنان را آن چنان‌تر می کند:

حسنت به اتّفاق ملاحت، جهان گرفت
آری به اتّفاق، جهان می‌توان گرفت
می خور که هر که آخر کار جهان بدید
از غم سبك بر آمد و رطل گران گرفت
بر برگ گل به خون شقایق نوشته‌اند:
کان کس که پخته شد،می چون ارغوان گرفت

به راستی آنچه این غنا وفراگیری را به شعرحافظ می بخشد، تجربه‌ای گسترده در روان آدمی است که به او این توان را می دهد تا به گونه‌ای شکل ذهنی شعرش را ترسیم کند که به یك تعبیر «بی شکل» باشد و هر ذهنی که با آن برخورد می کند بتواند تصویر خود را در آن بازسازی کند. به بیان دیگر، شاعران بزرگ صاحب تجربیات بزرگ و ژرف هستند. باید خاطرنشان کنم که تجربهٔ بزرگ به معنای حادثهٔ بزرگ نیست، چرا که به قول گاندی «حوادث به آن مهمی که ما تصور می کنیم نیست». یعنی، این نگاه ماست که می تواند حوادث را مهم، ژرف و یا ناچیز تعبیر کند. مرحوم سهراب سپهری، از این نظر در میان معاصران، جای ویژه‌ای دارد، او پیش پا افتاده ترین مسایل را همسنگ زندگی قرار می‌دهد، و هر یك از عناصر بسیار ساده‌ای را که ممکن است هر بینندهٔ عادی، آن را اصلاً نبینند، به عنوان کلّ زندگی، معرفی می کند:

زندگی شستن یك بشقاب است.
زندگی یافتن سکهٔ دهشاهی در جوی خیابان است.

و مرگ را هم به همین سادگی تعبیر می کند:

مرگ در آب و هوای خوش اندیشه نشیمن دارد
مرگ در حنجرهٔ سرخ ـ گلو می‌خواند
مرگ مسئول قشنگی پر شاپرك است...[6]

سپهری در تجربیات ویژه‌اش مخاطب را غافلگیر می کند و او را وامی‌دارد تا آنچه را دیده دوباره مرور کند:

من نمی‌دانم
که چرا می گویند: اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست
و چرا در قفس هیچ کسی کرکس نیست
گل شبدر چه کم از لالهٔ قرمز دارد
چشمها را باید شست، جور دیگر باید دید
واژه‌ها را باید شست
واژه باید خود باد، واژه باید خودباران باشد.[7]

به گمان من، دست یافتن به شعر ناب، امری سهل و ممتنع است، زیرا شاعر باید در تجربهٔ خویش ناب باشد، و به قول ازراپاوند، مستقیماً و بی‌واسطه به اشیا بنگرد. چنین نگرشی را به راحتی می توان در دیوان غزلیات شمس، یافت. رسیدن به چنین مرحله‌ای از شعور هنری، در عین حال آن چنان دشوار است که ناممکن می نماید، اما چون شاعر به چنین لحظه‌ای دست یافت، شعر او آینه‌ای می شود که «هرکس در هر زمانی و با هرگونه جهان‌بینی و شخصیتی می‌تواند، لحظه‌ای از حیات روحی و عاطفی خویش را که مایه‌اش تغییر حالتی از اندوه به شادی (و یا بالعکس) است در آن بنگرد».[8] در این گونه اشعار، معنی حالتی سیّال و لغزنده دارد و هست و نیست می نماید، چرا که اصل معنایی در شعر آینه گونه، نمی تواند، از سینهٔ خود واژه‌ها بتراود، زیرا واژه‌ها تنها رمزهایی هستند که هر خواننده به شیوهٔ خاصّ خودش آن را می گشاید:

مولانا:

شمس و قمرم آمد و سمع و بصرم آمد
وان سیمْ برم، آمد، وان کانِ زرم آمد
مستی سرم آمد، نور نظرم آمد
چیز دگر ار خواهی چیز دگرم آمد
وقتست که می نوشم تا برق زند هوشم
وقتست که بر غُرّم، چون شیر نرم آمد
بیتی دو بماند امّا، بردند مرا، جانا
جایی که جهان آن جا، بس مختصرم آمد[9]

پی نوشت‌ها:

۱ـ نوستالگیا (نوستالژیا) نام فیلمی از آندرهی تارکوفسکی فیلمساز بزرگ شوروی (نوستالژیا یعنی غم غربت).
۲ـ المجانی الحدیثه ج ۱.
۳ـ هربرت رید: فلسفه هنر معاصر، ترجمه محمدتقی فرامرزی، انتشارات نگاه ۱۳۶۲ ص ۵۴.
۴ـ لارنس پرین: شعر و عناصر شعری، ترجمه غلامرضا سُلگی، چاپ سعدنو، ۱۳۷۱ ص ۱۷.
۵ ـ مقالات شمس تبریزی، تصحیح و تعلیق: محمدعلی موحد، انتشارات دانشگاه صنعتی شریف ۱۳۵۶ ص ۱۰۲.
۶ـ سهراب سپهری: هشت کتاب، چاپ دوازدهم، ناشر: طهوری ۱۳۷۱ ص ۲۹۶.
۷ـ پیشین ص ۲۹۱.
۸ ـ دکتر تقی پورنامداریان: داستان پیامبران در کلیات شمس، انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ۱۳۶۹ ص ۶۵.
۹ـ کلیّات دیوان شمس تبریزی.

شعری به یاد شهر مظلوم

گوراژده

تاریخ، تاریک است

از: دکتر عبدالحسین فرزاد

تاریخ، تاریک است
جان من!
رنجوریِ مبهم خویش را
مرهمی تعبیه می کنی
از دست شکستهٔ هزارعروسک
و زلفکانِ آشفتهٔ هزار دختر؟!
و به کینهٔ تلخِ ترکان،
که می گویند، نیای نخستینت را
برچار میخ کُشتند.
دشنه در لبخند هزار نوزاد
می گردانی
و بهشت گیسویِ هزار زن را
خاکستر می کنی؟!
و به پچپچهٔ نادانستهٔ تاریخ،
هیاهویِ مستِ دبستان را
سُربْ آجین می‌خواهی؟!
آه... ای دوست!
در کجای زمانه ایستاده ای؟!
خون، از چشم خویش فروشوی
و برگردهٔ خویش بنگر
که
«تاریخ، تاریک است.»
۱۳۷۳/۲/۴ ـ تهران



بهاریه

چلچله‌ای روایت می کند:
بهار را، و آسمان را
که در بی‌تابی حضورش
گسترده می‌شود.
بیدی، به سماع با نسیم،
تا پندار کهربایش
گِره می گشاید
و بانگ مرغی غریب
بر خاک می‌چکد

محمود ملایی ـ زابل

دلتنگی

با من مصیبتی‌ست
گاه به وقت دلتنگی
ریشه که بر می‌گیرم
انگار
از حجم سادهٔ خویش لبریز می‌شوم
چونان پرنده‌ای که از خواندن

□

بغضم که در گلوآوار می‌شود
انگار
در من قصیده‌ای است
که در سرودنم شتاب می‌کند
چونان پرنده‌ای که در خواندن

□

هان! ای جنون بکرا
دلتنگیم ببین!
زمین
با نبودنم درنگ می‌کند



امّا من؟

سکوت
هیأت مردن داشت.
و آشتی محیط کژدم بود.
به شوکت سبزی
بهار را جوانه زدیم.
بی‌هیچ تردیدی...
به آسمانم
ستاره، سنگ می شود
وآیینه، سینهٔ جوشن.
زمین دندان می‌نماید
و خورشید، جبّاری می شود
با هیأتی غریب
دوباره،
امّا من..

احمد صوفی ـ زابل

ارسال مثل در شعر حافظ

هادی کوشش ـ مشهد مقدّس



«ارسال مَثَل یا تمثیل آن است که عبارت نظم یا نثر را به جمله‌یی که مثل یا شبیه مثل و متضمّن مطلبی حکیمانه است بیارایند، و این صنعت همه جا موجب آرایش و تقویت بنیهٔ سخن می‌شود. و گاه باشد که آوردن یک «مَثَل» در نظم یا نثر و خطابه و سخنرانی، اثرش در پروراندن مقصود و جلب توجّه شنونده بیش از چندین بیت منظوم و چند صفحهٔ مقاله و رساله باشد».

این تعریفی است که استاد جلال الدین همایی در کتاب «فنون بلاغت و صناعات» ادبی خود از صنعت ارسال مَثَل کرده است. با این تعریف دیگر نیازی به توضیح بیشتر نمی‌بینم. آنچه مسلم است یکی از عواملی که شعر خواجهٔ شیراز را اینچنین مقبول طبایع مختلفه نموده به کار بردن انواع ظرایف بدیعی و از آن جمله صنعت «ارسال مَثَل» است.

با مراجعه به فهرست دورهٔ امثال و حکم علامهٔ فقید دهخدا می‌بینیم که آن علّامه فقید در بیش از ۳۸۰ مورد به اشعار حافظ استناد جسته که اکثرا خود این اشعار یا مصراعی از آنها به صورت مثل سائره درآمده و برخی نیز خود از قبل مثل بوده که خواجه از آن امثال به شکل ظریفتری استفاده فرموده است.

برای گردآوری امثالی که ذیلا ملاحظه می‌فرمائید، ابتدا به جستجو در دیوان خواجه پرداختم و مثالهای بسیاری گردآوری نمودم، پس از انجام این کار با ارشاد یکی از دوستان فاضلم به مقابلهٔ امثال گردآوری شده با دورهٔ امثال و حکم علامهٔ فقید دهخدا نمودم که در این مقابله ضمن اطمینان از مثل‌های به دست آمده، جای جای مترادف و اصل ضرب‌المَثَل را هم اضافه نمودم که اعداد ذیل ابیات نشانگر شماره صفحه و جلد امثال و حکم است و ابیاتی را که فاقد شماره اند در آن کتاب نیافتم.

اینک تعدادی از این ابیات را که شهرت بیشتری دارند می‌آوریم باشد که مقبول طبع سخن سنجان و نکته‌دانان افتد. ان شاءالله.

ooo

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است
با دوستان مروّت با دشمنان مدارا
«ص ۳۲ و ۳۵۵ جلد اول»

عنقا شکار کس نشود دام باز چین
کاینجا، همیشه باد به دست است دام را
«ص ۱۱۱۸ جلد دوم»

بادت به دست باشد اگر دل نهی به هیچ
در عرصه‌ای که تخت سلیمان رود به باد
باد بدست داشتن = کاری بی حاصل و نتیجه کردن
«ص ۳۵۰ و ۳۵۱ و ۴۲۸ جلد اول»

به حُسن خُلق توان کرد صید اهل نظر
به دام و دانه نگیرند مرغ دانا را
«ص ۳۹۲ جلد اول»

«مترادف: زبان خوش مار را از سوراخ برمی‌آورد»

برو از خانه گردون بدر و نانَ مطلب
کاین سیه کاسه در آخر بکشد مهمان را
«ص ۹۹۹ جلد دوم»

سیه کاسه = بخیل، ممسک

در کوی نیکنامی ما را گذر ندادند
گر تو نمی‌پسندی تغییر ده قضا را.
«ص ۱۲۸۴ جلد سوم»

هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق
ثبت است بر جریدهٔ عالم دوام ما
«ص ۱۹۴۶ و ۱۹۷۲ جلد چهارم»

حسنت باتفاق ملاحت جهان گرفت
آری باتفاق جهان می‌توان گرفت
«ص ۳۰ جلد اول»

بصدق کوش که خورشید زاید از نفست
که از دروغ سیه‌روی گشت صبح نخست
«ص ۹۹ و ۴۴۵ جلد اول»

باز آی که باز آید عمر شدهٔ حافظ
هرچند که ناید باز تیری که بشد از شست

خلل‌پذیر بود هر بنا که می‌بینی
مگر بنای محبت که خالی از خلل است

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت
که گناه دگری برتو نخواهند نوشت
«ص ۱۰۴ و ۱۰۵ جلد اول و ص ۱۲۰۸ جلد سوم»

من اگر نیکم اگر بد تو برو خود را باش
هر کسی آن درود عاقبت کار که کشت
«ص ۱۹۴۰ جلد چهارم»

مولوی دارد:

هیچ وازر وزر غیری بر نداشت
هیچ کس ندرود تا چیزی نکاشت

سنائی دارد:

گر تو نیکی مرا چه فایده زان
وربدم من ترا از آن چه زیان

که تمام این اشعار اشاره به این آیات قرآنی دارند: لاتجزی نفسٌ عن نفسٍ شیئاً قسمتی از آیه ۴۶ سورهٔ بقره و لاتزروا زرةٌ وزر اُخری قسمتی از

آیه ۱۶۵ سورهٔ انعام.
ز قسمت ازلی چهرهٔ سیه بختان
بشست و شوی نگردد سفید این مثل است
«ص ۹۱۰ جلد دوم»

مترادف:
گلیم بخت کسی را که بافتند سیاه
به آب زمزم و کوثر سفید نتوان کرد
«ص ۱۳۲۲ جلد سوم»

مجو درستی عهد از جهان سست نهاد
که این عجوزه عروس هزار داماد است
«ص ۳۳۶ جلد اول»

چو بشنوی سخن اهل دل مگو که خطاست
سخن‌شناس نئی جان من خطا اینجاست
«ص ۱۸۴۹ جلد چهارم»

بِبُر ز خلق و زعنقا قیاس کار بگیر
که صیت گوشه‌نشینان زقاف تا قاف است
«ص ۱۱۵۴ جلد دوم»

گره به باد مزن گرچه برمراد رود
که این سخن به مَثَل مور با سلیمان گفت
«ص ۱۳۰۸ جلد سوم»

گره به باد زدن = آب به غربال پیمودن = عزم کاری بیهوده کردن

آندم که دل به عشق دهی خوش دمی بود
در کار خیر حاجت هیچ استخاره نیست
«ص ۷۹۴ جلد دوم»

دور مجنون گذشت و نوبت ماست
هر کسی پنج روزه نوبت اوست
«ص ۱۵۲ جلد اول»

اشاره به: کُلُّ نفسٍ ذائقةُ الموتِ الّا وَجْهَهُ
من همان‌دم که وضو ساختم از چشمهٔ عشق
چهار تکبیر زدم یکسره بر هر چه که هست
«ص ۶۰۴ جلد دوم»

چهار تکبیر = از چیزی یکباره چشم پوشیدن، ترک همیشگی کسی گفتن، مراد از چهار تکبیر ـ چهار تکبیری است که در نماز میّت گویند (نماز میّت در مذهب شیعه پنج تکبیر دارد)

سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد
آنچه خود داشت زبیگانه تمنّا می‌کرد
«ص ۹۳۹ جلد دوم»

بیدلی در همه احوال خدا با او بود
او نمی‌دیدش و از دور خدایا می‌کرد
«ص ۴۸۶ جلد اول»

مترادف:
«آب در کوزه و ما تشنه لبان می‌گردیم»
«ص ۸ جلد اول»

جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذربنه
چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند
«ص ۴۵ و ۵۸۸ جلد اول»

چنان زندگانی کن اندرجهان
که چون مرده باشی نگویند مُرد
«ص ۶۱۹ جلد دوم»

مزن دم زحکمت که هنگام مرگ
ارسطو دهد جان چو بیچاره کُرد
«ص ۹۶ و ۱۵۰ جلد اول»

مترادف: از مرگ چاره نیست = کُلُّ نفسٍ ذائقةُ الموت

من از بیگانگان هرگز ننالم
که با من هر چه کرد آن آشنا کرد
«ص ۱۷۳۷ جلد چهارم»

بازی چرخ بشکندش بیضه در کلاه
زیرا که عرض شعبده با اهل راز کرد
«ص ۴۸۸ جلد اول»

بیضه در کلاه شکستن = رسوا کردن = عیب کسی را فاش کردن.

در تنگنای حیرتم از نخوت رقیب
یارب مباد آنکه گدا معتبر شود
با خرابات نشینان بکرامات ملاف
هر سخن جائی و هر نکته مکانی دارد
«ص ۱۹۳۰ جلد چهارم»

طیّ مکان ببین و زمان در سلوك شعر
کاین طفل یکشبه ره یکساله می‌رود
دامنی گر چاك شد در عالم رندی چه باك
جامه‌ای در نیکنامی نیز می‌باید درید
«ص ۲۰۳۹ جلد چهارم»

نظامی دارد:
چو خواهی صد قبا در شادکامی
بدر یك پیرهن در نیکنامی
چو حافظ در قناعت کوش و از دنیای دون بگذر
که یك جو منّت دونان بصد من زر نمی‌ارزد
«ص ۲۰۴۰ جلد چهارم»

باده با محتسب شهر ننوشی حافظ
که خورد باده‌ات و سنگ به جام اندازد

سعدی دارد:
با محتسب شهر بگوئید که زنهار
در مجلس ما سنگ میناز که جامست

مترادف: نمك خوردن و نمکدان شکستن
«ص ۳۵۶ جلد اول»

بس تجربه کردیم در این دیر مکافات
با دُردکشان هر که در افتاد ورافتاد
«ص ۵۱۳ جلد اول»

در خم زلف تو آویخت دل از چاه زنخ
آه کز چاه برون آمد و در دام افتاد
«ص ۵۱۳ جلد اول»

مترادف: از چاله درآمد و به چاه افتاد
«ص ۱۲۱ جلد اول»

صبر و ظفر هر دو دوستان قدیمند
بر اثر صبر نوبت ظفر آید
«ص ۶۸ جلد اول و ص ۱۰۵۲ جلد دوم»

سعدی دارد:
منشین ترش از گردش ایام که صبر
تلخ است ولیکن بر شیرین دارد

روزی اگر غمی رسدت تنگدل مباش
روشکر کن مباد که از بد بتر شود
«ص ۴۴۰ جلد اول و ۶۵۶ جلد دوم»

مشکلی دارم ز دانشمند مجلس بازپرس
توبه فرمایان چرا خود توبه کمتر می‌کنند
«ص ۵۵۸ جلد اول»

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند
چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند
«ص ۸۹۰ جلد دوم»

ناصر خسرو دارد:
چون خود نکنی چنانکه گوئی
پند تو بود دروغ و ترفند

مترادف: اگر لالائی بلدی چرا خوابت نمی‌برد
«ص ۷۱ جلد اول»

خوش بود گر محك تجربه آید به میان
تا سیه‌روی شود هر که در او غش باشد
«ص ۵۳۵ جلد اول»

خلوت دل نیست جای صحبت اضداد
دیو چو بیرون رود فرشته درآید
«ص ۲۱۷ جلد اول و ص ۸۵۲ جلد دوم»

یوسف گم گشته باز آید به کنعان غم مخور
کلبهٔ احزان شود روزی گلستان غم مخور
«ص ۴۸۴ جلد اول»

ایدل ارسیل فنا بنیان هستی برکند
چون تو را نوحست کشتیبان زطوفان غم مخور

سعدی دارد:
چه غم دیوار امّت را که دارد چون تو پشتیبان
چه بیم از موج بحر آنرا که باشد نوح کشتیبان
درخت دوستی بنشان که کام دل به بارآرد
نهال دشمنی برکن که رنج بی‌شمار آرد
سخن سربسته گفتی با حریفان
خدایا زین معمّا پرده بردار
زمشکلات طریقت عنان متاب ایدل
که مرد راه نیندیشد از نشیب و فراز
بدان مَثَل که شب آبستن آمدست به روز
ستاره می‌شمرم تا که شب چه زاید باز
فریب جهان قصهٔ روشن است
سحر تا چه زاید شب آبستن است

نظامی دارد:
یکی امشب صبوری کرد باید
شب آبستن بود تا خود چه زاید
مثلی است عربی: اَللَّیلُ حُبلیٰ لَسْتَ تَدْریٰ ماتَلِدْ: شب آبستن است نمی‌دانی چه می‌زاید.
بنشین بر لب جوی وگذر عمر ببین
کاین اشارت زجهان گذران ما را بس
«ص ۴۱۲ و ۴۶۸ جلد اول»

اگر رفیق شفیقی درست پیمان باش
حریف حجره و گرمابه و گلستان باش
«ص ۲۱۵ جلد اول»

تکیه بر تقویٰ و دانش در طریقت کافری است
راهرو گر صد هنر دارد توکّل بایدش
«ص ۸۶۲ جلد دوم»

از بسکه دست می گزم و آه می کشم
آتش زدم چوگل به تن لخت لخت خویش
اگر شراب خوری جرعه‌ای فشان بر خاك
از آن گناه که نفعی رسد بغیر چه باك
«ص ۲۱۸ جلد اول»

چرخ بر هم زنم ارغیر مرادم گردد
من نه آنم که زبونی کشم از چرخ فلك
پای ما لنگ است و منزل بس دراز
دست ما کوتاه و خرما بر نخیل
«ص ۴۹۹ جلد اول»

من از بازوی خود دارم بسی شکر
که زور مردم آزاری ندارم
بطرب حمل مکن سرخی رویم که چو جام
خون دل عکس برون می‌دهد از رخسارم
طراز پیرهن زرکشم مبین چون شمع
که سوزهاست نهانی درون پیرهنم
مترادف: با سیلی صورت خود را سرخ داشتن.
«ص ۳۶۳ جلد اول»

در نهان خانهٔ عشرت صنمی خوش دارم
کز سر و زلف و رخش نعل در آتش دارم
«ص ۱۸۱۷ جلد چهارم»

نعل در آتش داشتن =بی‌شکیب، مضطرب بودن یا کردن، مأخوذ است از عمل جادوگران که برای آشفته‌تر و شیداتر کردن عاشق نعل در زیر آتش کنند. «ص ۱۸۱۷ جلد چهارم»
درپس آینه طوطی صفتم داشته‌اند
آنچه استاد ازل گفت بگو می گویم.
برابر با:
نقش مستوری و مستی نه بدست من و تُست
آنچه استاد ازل گفت بکن، آن کردم
تا شدم حلقه به گوش در میخانهٔ عشق
هر دم از نو غمی آید به مبارك بادم
«ص ۱۹۲۸ جلد چهارم»

حافظ، نه حدّ ماست چنین لافها زدن
پای از گلیم خویش چرا بیشتر کشیم
برابر با:
زین سرزنش که کرد ترا دوست، حافظا
بیش از گلیم خویش مگر پا کشیده‌ای
«ص ۴۹۸ جلد اول»

فخرالدین اسعد دارد:
برگردد بخت از آن سبك‌رای
کافزون زگلیم خود کشد پای
«ص ۱۳۶۳ جلد سوم»

ما بدین در نه پی حشمت و جاه آمده‌ایم
از بد حادثه اینجا به پناه آمده‌ایم
پدرم روضهٔ رضوان به دو گندم بفروخت
ناخلف باشم اگر من به جوی نفروشم
ای راه تو صحرای امل پیمودن
تا چند برآفتاب گل اندودن

بوسیدن لب یار اول زدست مگذار
کاخر ملول گردی از دست و لب گزیدن
«ص ۱۳۶۳ جلد سوم»

آفتاب را به گل نتوان اندود = راستی و حقیقتی را به دروغ و باطل نتوان مستور داشت.
«ص ۳۸ جلد اول»

ما درد پنهان با یار گفتیم
نتوان نهفتن درد از طبیبان
«ص ۱۸۰۱ جلد چهارم»

ما محرمان خلوت انسیم غم مخور
با یار آشنا سخن آشنا بگو
جوانا سرمتاب از پند پیران
که رای پیر از بخت جوان به
مولوی دارد:
آنچه بیند آن جوان در آینه
پیراندر خشت بیند عاینه
عاینه = آشکارا، دیده شده
برو این دام بر مرغی دگرنه
که عنقا را بلند است آشیانه
«ص ۱۱۱۸ جلد دوم»

به شمشیرم زد و با کس نگفتم
که راز دوست از دشمن نهان به
«ص ۸۵۷ جلد دوم»

هر چند آزمودم از وی نبود سودم
مَنْ جَرَّبَ المُجَرَّب، حَلَّتْ بِه النَدامة
«ص ۱۷۴۱ جلد چهارم»

آزموده را آزمودن خطاست
آخرالامر گل کوزه گران خواهی شد
حالیا فکر سبو کن که پُر از باده کنی
«ص ۱۸ جلد اول»

تکیه بر جای بزرگان نتوان زد به گزاف
مگر اسباب بزرگی همه آماده کنی
«ص ۴۳۳ و ۵۴۹ جلد اول و ۱۸۱۶ جلد چهارم»

بصوت بلبل و قمری اگر ننوشی می
علاج کی کنمت آخر الدواء الکی
«ص ۱۹ جلد اول»

کی: = درمان با فلز گداخته، داغ کردن، مراد آنکه وسائل صعب را آنگاه بکار برند که چاره‌های سهل بی‌اثر ماند
گر مسلمانی از این است که حافظ دارد
وای اگر از پی امروز بود فردائی
«ص ۱۸۸۲ جلد چهارم»

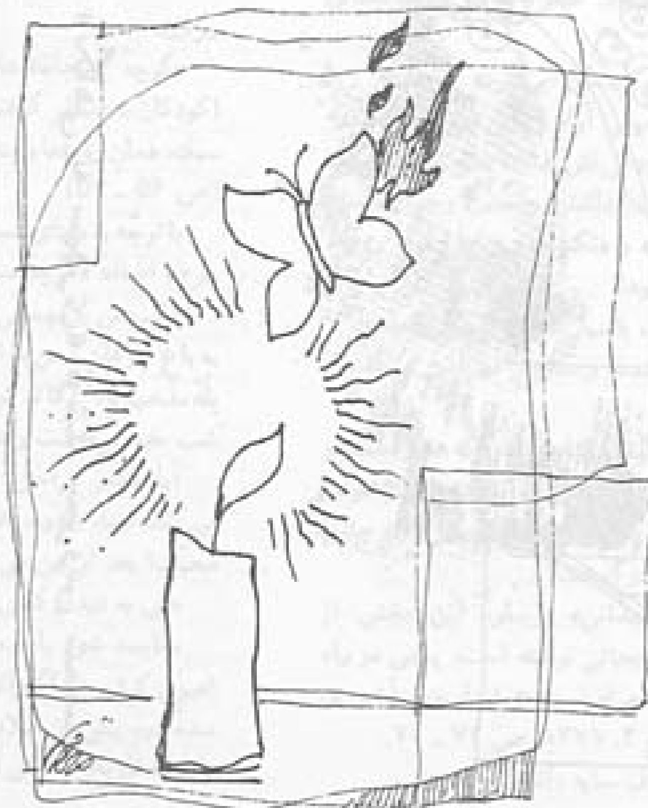
دهقان سالخورده چه خوش گفت با پسر
کای نور چشم من بجز از کشته ندروی
«ص ۳۳۹ جلد اول و ۸۴۳ جلد دوم»

وقت را غنیمت دان آنقدر که بتوانی
حاصل از حیات ای جان این دم است تا دانی
«ص ۱۸۹۱ جلد چهارم»

فردوسی دارد:
از امروز کاری به فردا ممان
چه دانی که فردا چه گردد زمان
«ص ۱۰۱ جلد اول»

دایم گل این بستان شاداب نمی‌ماند
دریاب ضعیفان را در وقت توانائی
«ص ۸۰۲ و ۷۷۴ جلد دوم»

سعدی دارد:
ایکه دستت می‌رسد کاری بکن
پیش از آن کز تو نیاید هیچ کار
قطع این مرحله بی‌همرهی خضر مکن
ظلمات است بترس از خطر گمراهی
«ص ۱۱۶۳ جلد دوم»



ترنم موزون حزن

درباره «نگاهی به سپهری» نوشتهٔ سیروس شمیسا

□ کامیار عابدی

الف ـ سهراب سپهری یکی از نامدارترین چهره‌های ادبی و هنری ایران در نیم قرن اخیر است. او به سال ۱۳۰۷ هـ. ش در «کاشان»، شهری کهن‌سال با فرهنگ و سنّت تاریخی دیرینه، و در دامان خاندان و خانواده‌ای اهل علم و هنر و ادب چشم به جهان گشود. اندکی بیش از پنجاه سال را در میان هم‌نسلان و هم‌روزگارانش سپری کرد و زمانهایی از اوج اقتدار «رضاشاه» تا فصل‌های آغازینِ پیروزی «انقلاب اسلامی» را در ایران به نظاره پرداخت. تحصیلاتِ دانشگاهی‌اش را در «دانشکدهٔ هنرهای زیبا» در رشتهٔ نقّاشی به پایان رسانید و سالهای زندگی‌اش در گوشه ـ کنار ایران و جهان گذشت؛ دوستدار راستینِ ایران بود و به فرهنگِ ایران عشق می‌ورزید، با این حال این امر مانع از آن نمی‌آمد تا از «غرب» انسانی نکته‌هایی را نیاموزد و از «شرق» معنوی درسهایی را فرانگیرد: در کلمه‌ها و تصویرهایش، در شعرها و تابلوهایش. سپهری به واسطهٔ روحیهٔ عارفانه و سرشتِ صوفیانه‌اش، به کشورها، تمدّن‌ها و فرهنگهای قدیمِ شرق، به ویژه «هند» علاقهٔ بسیار داشت.

سپهری بسیار خواند و بسیار دید، امّا اندك نوشت و اندك تصویر کرد. در سال ۱۳۵۶ هـ. ش فرصتی یافت و همهٔ شعرهایش را [به استثنای «در کنار چمن یا آرامگاه عشق» که حاوی نخستین شعرهای کلاسیكِ وی بود و بعدها هرگز از آن سخن نگفت] در مجموعه‌ای گرد آورد: «هشت کتاب»؛ شوق و عشق نسبت به روایت‌ها و سنت‌های عرفانی و دینی حتی در نامِ دیوان اشعارش ـ که کنایتی است از «هشت بهشت» ـ نیز او را رها نساخت. در سالهایِ بعد تصویرهایی از نقّاشی‌های او هم در کتابها و مجموعه‌هایی گردآورده شد.

سال‌های عمر این شاعر فرهیخته و نقّاشِ اندیشه‌مند در تنهایی و انزوایِ خاصّ خویش گذشت. او هرگز ازدواج نکرد و در یکم اردی‌بهشت ماهِ ۱۳۵۹ هـ. ش در ابدیّت بی کرانهٔ الهی جای گرفت و به خاطره‌ها پیوست.

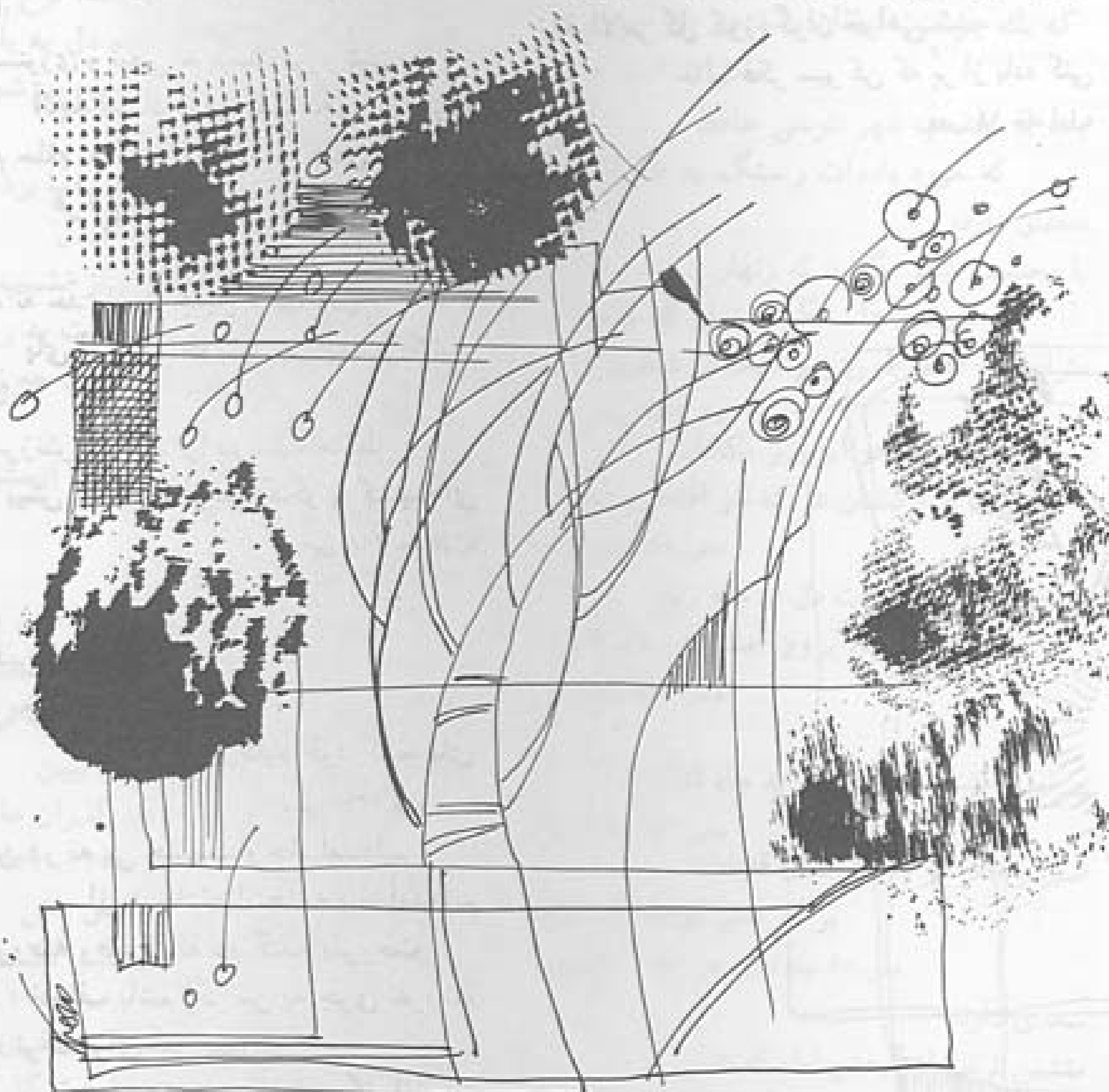
ب ـ چیره‌دستیِ سپهری در شعر، و توانایی شاعرانهٔ وی در توصیف عناصر و اشیاء پیرامون غیرقابلِ انکار است. این توفیق به ویژه در شعرهای «صدایِ پایِ آب»، «مسافر» و «حجمِ سبز» بسیار والاتر و بالاتر از دیگر شعرهایش است [«قولی است که جملگی برآنند»]. امّا از یاد نباید برد که دقیقاً در همین شعرها اندیشه‌های صوفیانه و بازتاب‌های عارفانهٔ وی وجهی شدیداً اثرگذار پیدا می‌کند.

شعرِ سپهری حاصل و برآیندِ یك مثلّث است: «فکرِ عارفانه» [که تقریباً به طور کامل رنگ آریایی: ایرانی ـ هندی دارد]؛ «شعرِ فارسی» [ادامه و استمرارِ نوگرایی‌ها و نوطلبی‌هایِ شعر «نیما»یی]؛ «زبانِ فارسی» [بهره‌گیری از قابلیّت‌ها و مفاهیمِ این زبان، با توجّه و عنایت به غنای عرفانیِ آن]. البتّه رگه‌هایی از دانسته‌ها و خوانده‌هایِ شاعر از فرهنگ و زبان و ادبِ غرب نیز سهمی در شعرِ او دارند، امّا این سهم به اندازهٔ سه مؤلّفهٔ نخستین نیست، که شاعر در هر یك از آن‌ها تغییرات و مفاهیمِ جدیدی وارد می‌کند و حاصل ممتازشدن و متمایزگشتن شعرِ وی است.

ج ـ سپهری اصولاً شاعری است با دو چهرهٔ مختلف در نزدِ خوانندگان و دوستدارانِ شعرهایش. او شاعری «دیریاب» است: بدین رو که راه یافتن به دنیای شاعرانهٔ او به جهتِ اندیشه‌ها و باورهای عمیق و پررنگِ عرفانی‌اش به هیچ روی آسان نیست. زبان و سبكِ شعرش نیز گاه به ابهام در درك و فهمِ دقیق و درستِ «هشت کتاب» بیشتر یاری می‌رساند [شاید در این موضوع مبالغه می‌کنم، یا قیاس به نفس می‌نمایم!] او شاعری است «زودیاب»: بدین رو که از طبیعتِ پاك و سحرانگیز سخن می‌گوید. لاهوت را در طبیعت جستجو می‌کند و گاه آن را تا حدّ جلوه‌هایِ طبیعی پایین می‌آورد. خوانندگانِ شعرهایش را از تلخی‌ها و زشتی‌هایِ دنیایِ «ماشینی» و آلوده به «تکنولوژی» بیرون می‌بَرَد و خوشیِ سرشاری را که از بدویّت گرایی و آسان گیری آگنده است، به ایشان القاء می‌کند. امّا اینها بی‌تردید جلوه‌هایی است اندك از فکر و اندیشهٔ وی. وگرنه زیستن و درك موقعیّت‌هایِ زیستن در دنیایی که در آن هستی به عنوانِ یك حقیقتِ متحد نگریسته می‌شود، و مرزِ زمان و مکان به راحتی پشت سر گذاشته می‌شود، کار چندان ساده‌ای نیست. به یك تعبیر بخشهایِ تاریكِ شعر و اندیشهٔ این مردِ روشن و شفّاف، به آسانی روشن نمی‌شود. گمان دارم برخوردهایِ دوگانه‌ای که از سویِ دوستداران ادب، اهل فرهنگ و هنر، و منتقدانِ ادبی با شعر سپهری صورت می‌گیرد، یکی ناظر به همین دووجهی و دو گونه بودن شعر و اندیشهٔ او باشد.

د ـ کتابی که آقای دکتر سیروس شمیسا [استاد ادبیّات فارسی] دربارهٔ شعرهای سپهری نوشته‌اند ـ و به رغمِ انتقادهای فراوان شفاهی و کتبی که از آن شد، به چاپ چهارم هم رسید ـ در مجموع اثری است سودمند، که در شناختِ اندیشه‌ها و باورهای عارفانهٔ شاعر به ما کمك می‌کند. در این اثر دربارهٔ شعرهای مشهورِ «صدایِ پایِ آب» و «مسافر» به تفصیل سخن رفته و تقریباً سطر به سطر معنا شده‌اند. علاوه بر این در توجیه و تبیینِ این دو منظومه، دو فصل عمدهٔ دیگر نیز پرداخته شده است: «مسافری چون آب»، و «نکته‌هایی دربارهٔ دو منظومه». شعرهایِ دیگری که در «نگاهی به سپهری» تشریح شده یا توضیحی دربارهٔ آنها آمده عبارت است از: «ندایِ آغاز»، «همیشه»، «نزدیكِ دورها»، «دوست»، «نشانی» و «متنِ قدیم شب». پس از این، فصلهایی پیرامون: صُور خیال، اوزان، بدیع و زبان شعرِ سپهری آمده است. کتاب با «فهرستِ راهنما» و «فهرست آیات قرآنی، احادیث و اقوال مشایخ»، «کتاب نامه» و «اضافات و اصلاحات» پایان می‌پذیرد.

نقد و تحلیل دکتر شمیسا در این کتاب، بیشتر مبتنی



است بر: ۱ـ مبانی و متون عرفانی ۲ـ رویکردها و توجّه‌های اسطوره‌ای و روان‌شناختی نقدِ غرب ۳ـ نقدِ سنتیِ ادب فارسی شاملِ بیان، معانی، بدیع، عروض و قافیه.

این جانب مدّتی پیش فرصتی یافت و «نگاهی به سپهری» را «مِنَ‌البَدْوِالَی‌الْخَتم» خواند و از مطالب آن [به خصوص تفسیرها و توضیح‌های مربوط به «صدای پای آب»، «مسافر» و «متن قدیم شب»] بسیار بهره‌مند شد و استفاده کرد. ضمن سپاس و قدردانی از مؤلف محترم ـ که در تألیف و نگارشِ کتاب کوششی بسزا داشته ـ مطالب و نکته‌هایی که هنگام مطالعه یادداشت شده، به ترتیبِ صفحه آورده می‌شود. برخی از این نکته‌ها و مطالب مربوط است به تفسیرها، تعبیرها و معناهایِ سطرها و بندهایِ بعضی اشعار، و برخی دیگر نیز به اشارات و الفاظ مشترك در اشعارِ سپهری و شاعران و عارفان. تعدادی دیگر از این یادداشت‌ها دربارهٔ سهوالقلم‌ها، شیوهٔ نگارش، اشکالاتِ چاپی و چگونگیِ بیانِ مطالب می‌باشد.

OOO

۱ـ نام کتاب در صفحهٔ عنوان «نگاهی به سپهری» است و در روی جلد: «نقد شعر سهراب سپهری». این نقیصه پس از چهار چاپ هنوز برطرف نشده است.

۲ـ «نمی‌دانم کجا از قول الیوت خوانده‌ام که...» (ص ۲۶).

چنین جمله‌ها و ارجاع‌هایی شایستهٔ یك اثر ادبی و تحقیقی نیست.

۳ـ «و نگوییم که شب تاب ندارد خبر از بینشِ باغ» (ص ۲۶، ۹۹)

اگر «بینش باغ» مفعول باشد، جمله به واسطهٔ نداشتن را پس از «بینش باغ» چندان فصیح نیست.

۴ـ «دست در جذبهٔ یك برگ بشوییم و سرِ خوان برویم» (ص ۲۸، ۱۱۵)

«خوان» واژه‌ای است ادبی و در زبانِ امروزین کاربرد ندارد [با توجّه به زبانِ سپهری.]

۵ـ «و فکر کن که چه تنهاست
اگر که ماهی کوچك دچار آبیِ دریایِ بی کران باشد» (ص ۳۳)

ظاهراً ایهام دارد: ۱ـ تنهایی ماهی [سالك] به سبب بی کرانیِ دریا است. ۲ـ تنهایی ماهی به سبب تنهابودن در بی کرانیِ دریا است [سالك و همراهی نیست؟!]

۶ـ «کجا نشانِ قدم ناتمام خواهد ماند
و بندِ کفش به انگشت‌های نرمِ فراغت
گشوده خواهد شد» (ص ۳۵)

قابلِ مقایسه با یك غزلِ فلسفیِ نسبةً مشهور از «محمود غنی‌زادهٔ سلماسی» با مطلع:

«گم شد رَهم به دشت نشانِ قدم کجاست
فرسوده شد قدم زتکاپو، حَرم کجاست»

آینده، سال ۱۷، شمارهٔ ۹ـ۱۲، آذر ـ اسفند ۱۳۷۰، ص ۸۸۱.

۷ـ آوردنِ شعری در رثای سپهری (ص ۴۱ ـ ۴۳) از نویسندهٔ کتاب، در یك اثر «تحقیقی» شاید چندان موجّه نباشد.

۸ـ «شاعر طبیعت را چونان خدا ستایش می کند» (ص ۴۷)

بیانِ دیگر از این گفته: شاعر طبیعت را چونان انوار و آیاتِ خداوند ستایش می کند.

۹ـ «اسرارالتوحید» یکی از منابع نویسنده است. در یك جا به تصحیحِ «محمّد رضا شفیعی کدکنی» از این اثر ارجاع داده شده (صِ ۴۸، و در داخل متن هم)، و در بقیه کتاب [و کتاب نامه] به تصحیحِ «ذبیح‌الله صفا» از کتابِ «محمّدبن منوّر».

۱۰ـ «پنهان به اتاق آبی می‌رفتم. نمی‌خواستم کسی مرا بیابد. عبادت را همیشه در خلوت خواسته‌ام. هیچ وقت در نگاه دیگران نماز نخوانده‌ام» (ص ۴۸)

نتیجه: ۱ـ نماز او با عشق همراه است [با توجّه به رنگِ اتاق]. ۲ـ خلوصِ نیّت دارد و عبادتش از ریب و ریا به دور است. ۳ـ بینشِ فردگرایانهٔ او را در مذهب نشان می‌دهد [در مقابل: یَدُاللهِ عَلَی [مَعَ] الجَماعَةِ].

۱۱ـ «کعبه‌ام بر لبِ آب
کعبه‌ام زیرِ اقاقی‌هاست
کعبه‌ام مثلِ نسیم، می‌رود باغ به باغ، می‌رود شهر به شهر»

«[اقاقیا] در آموزه‌هایِ هِرمِسی رمزِ testament of Hiram است که می گوید: آدمی باید بداند که چگونه بمیرد تا دوباره در ابدیّت زنده شود» (ص ۵۰ ـ ۴۹)

قابلِ مقایسه است با: «... این صِفتِ طایفه‌ای است که پیش از مرگِ صورتی به اشارت «مُوتُوا قَبْلَ اَن تَمُوتوا» به مرگِ حقیقی بمرده‌اند. و چون پیش از مرگ بمردند حق تعالی ایشان را پیش از حشر زنده کرد، و معادِ مرجعِ ایشان حضرت خداوندی ساخت که «ثُمَّ یُحْییکُمْ ثُمَّ اِلَیْهِ تُرجعون». در این عالم به صورت نشسته‌اند، و از هشت بهشت به معنی گذشت.»

مرصاد العباد، نجم رازی، به اهتمام محمّد امین ریاحی، علمی و فرهنگی، چ ۴، ۱۳۷۱، ص ۳۸۶.

قابلِ انطباق است با: فنایِ عرفانِ اسلامی و این «اصطلاح بر اطوار و معانی مختلفی اطلاق می‌شود که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: ۱ـ تغییرِ حال روحی از راه خاموش کردنِ جمیعِ هوس‌ها و میل‌ها و اراده‌ها و تعیّنات شخصی. ۲ـ بی‌خودی و عدمِ استشعار به وجودِ خویش به واسطهٔ جمع شدنِ همهٔ قوایِ نفس در خدا یعنی استغراق در مشاهدهٔ صفاتِ الوهیّت. ۳ـ وقفه یافتن و از کار بازماندنِ عقل و شعور و اعمال و حالاتِ ذهنی است»

به نقل از: شرح بر مقاماتِ اربعین (یا مبانی سیر و سلوك عرفانی)، دکتر سید محمّد دامادی، دانشگاه تهران، ۱۳۶۷، صِ ۱۳۰ ـ ۱۲۸.

۱۲ـ «پدرم پشتِ دوبارآمدن چلچله‌ها، پشتِ دو برف
پدرم پشتِ دوخوابیدن در مهتابی
پدرم پشتِ زمان‌ها مرده است»

«پدرم دو سال پیش (پدر فردی) و هزاران سال پیش (پدر نوعی) مرده است» (ص ۵۲)

زمانِ شعر در این بخش از شعر و بخش بعدی روزگارِ خُردی و کودکیِ شاعر است. آیا مقصودِ شاعر این نیست که دو سال پس از این زمان [دو سالِ پس از تولد شاعر؟!] زندگی را بدرود گفته است. ظاهراً شاعر در خردسالی پدرش را از دست داد.

۱۳ـ «پدرم وقتی مُرد، آسمان آبی بود»

«ظاهراً یعنی روز معمولی آرام زیبایی بود» (ص ۵۲)

آیا اشاره به دوران کودکی اش ندارد، یعنی روزگاری که عشق و معنویّت و دوست داشتنِ راستین وجود داشت: زمانی که هنوز «ماشین» و «تکنولوژی» این گونه روابطِ انسانی را آلوده نکرده بود؟

۱۴ـ «پدرم وقتی مُرد، پاسبان‌ها همه شاعر بودند»

«یعنی همه مهربان شدند و سخنانِ مهرآمیز می گفتند» (ص ۵۴)

آیا اشاره به روزگارِ کودکی شاعر ندارد که هنوز سنّت در جویِ زندگی روان بود، تا جایی که یك انسان مظهر خشونت [= پاسبان] هم ممکن بود شاعر باشد و شعر بگوید؛ در چنین زمانی بود که پدر شاعر درگذشت؟

«حسین معصومی همدانی» دربارهٔ این بخش از «صدایِ پایِ آب» توضیحاتی نوشته است: پیامی در راه [نظری به شعر و نقاشی سهراب سپهری]، داریوش آشوری (و دیگران)، طهوری، چ ۴، ۱۳۷۱، ص ۷۳ ـ ۷۰.

۱۵ـ «باغِ ما در طرفِ سایهٔ دانایی بود»

«در پناهِ دانایی بودیم. یا هنوز به خود دانایی نرسیده بودم (به مناسبت کودکی) یا باغِ ما در سمتِ خنك و مرطوب دانایی بود، در قسمتهای خوش و مصفّای دانایی» (ص ۵۳)

آیا نمی‌توان نوشت: به مناسبتِ حضور پدر و زندگی در زمانی که هنوز سنت‌ها و وحدتِ معنوی وجود داشتند خانه و مسکنِ من [شاعرِ عارف‌پیشهٔ دوستدارِ طبیعت از خانه به باغ تعبیر می کند] و ما در جایگاهِ دانایی و حکمت و شناخت قرار داشت؟

۱۶ـ «میوهٔ کالِ خدا را آن روز می جویدم در خواب»

«شاید مراد از میوهٔ خدا سیب باشد که رمز معرفت است. هنوز کودك بودم و به حقیقت و معرفت نرسیده بودم» (ص ۵۴)

آیا نمی‌توان نوشت: کودکی، زندگی در رؤیا است. شاعر هم در کودکی، خانه‌اش در سویِ سایهٔ دانایی بود، و سایهٔ پدری دانا و هنرمند بر سرِ او بود. پس او هم میوهٔ کال خدا [امور معنوی و شناخت] را تجربه می کرد: یعنی به شکلی گنگ و رؤیاگونه؟

۱۷ـ از جمله اصطلاحاتی که در «نگاهی به سپهری» به کار رفته «شخصیّت بخشی» (Personification) است. معمولاً از این اصطلاح با واژهٔ «تشخیص» یاد می‌شود. دکتر شمیسا هم گاه با همین واژه، و گاه با عینِ لفظِ فرنگی آن، از آن استفاده نموده است [نگاهی به سپهری، ص ۵۵ و چند جای دیگر. هم‌چنین: بیان، سیروس شمیسا، فردوس (و) مجید، ۱۳۷۰، ص ۱۵۹ و ۱۸۶]. به کار بردنِ عین فرنگیِ این لفظ در متون فارسی (و به ویژه آثارِ نقد ادبی) البته درست نیست. «تشخیص» هم ظاهراً برابر نهادهٔ مترجمانِ عرب در برابر این واژه است و با توجه به این که ما در فارسی از «تشخیص» [مصدرِ بابِ تفعیل] این معنا را نمی‌فهمیم، آیا بهتر نیست از «شخصیّت بخشی» یا واژه و تعبیرِ مناسب دیگری بهره ببریم؟

۱۸ـ «زندگی چیزی بود، مثل یك بارشِ عید، یك چنارِ پُرسار» (ص ۵۵)

سار از پرندگان مورد علاقهٔ شاعر است:

«عصر
چند عدد سار
دور شدند از مدار حافظهٔ کاج»

هشت کتاب، طهوری، چ ۱۲، ۱۳۷۲، ص ۴۰۲ـ۴۰۳.

«فتح یك باغ به دست یك سار»

هشت کتاب، ص ۲۸۳.

۱۹ـ «طفل پاورچین پاورچین، دور شد کم کم در کوچهٔ سنجاقك‌ها
بار خود را بستم، رفتم از شهرِ خیالاتِ سبك بیرون»

«کوچهٔ سنجاقك‌ها استعاره از دوران کودکی است (کودکان به دنبالِ گرفتن سنجاقك هستند)... شهرِ خیالاتِ سبك، همان رؤیاها و پندارهایِ خوش دوران کودکی است» (ص ۵۶ ـ ۵۷)

با توجّه به معنایِ سطرِ نخست و قرینهٔ سطرِ بعد، آیا نباید حرف اضافهٔ «کوچهٔ سنجاقك‌ها» «از» باشد، و نه «در»؟

۲۰ـ «من به مهمانیِ دنیا رفتم / من به دشتِ اندوه / من به باغِ عرفان / من به ایوانِ چراغانیِ دانش رفتم / رفتم از پلهٔ مذهب بالا / تا ته کوچهٔ شك / تا هوایِ خنكِ استغنا / تا شب خیسِ محبّت رفتم» (ص ۵۷)

آیا شاعر مراحلِ سفر یا سیر و سلوكِ خود را بیان می کند: دنیا، اندوه، عرفان، دانش، مذهب، شك، استغنا، محبّت؟ بعد از این می گوید:

«من به دیدارِ کسی رفتم در آن سرِ عشق» (ص ۵۷)

مقایسه شود با: محبّت (Bhakti) و عشق که یکی از اصول کیش «بهاگاواتا» (Bhāgavata) بود. «این آیین در سده دوم پیش از میلاد گسترش کامل یافته بود و احتمال دارد که تاریخ پیدایش آن ماقبلِ بودایی باشد. مهم‌ترین اثرِ

این مکتب همان حماسهٔ بزرگ یعنی مهابهاراتا (Mahâbhârata) و علی‌الخصوص رسالهٔ بهاگاوات گیتا است». محبّت و عشق راه جدید رستگاری بود و با تعالیم اوپانیشادها که راه معرفت و ژرف‌اندیشی و کوشش طاقت‌فرسای روح ریاضت‌جو را تبلیغ می‌کرد، همخوانی نداشت. «طریق محبّت که ابتدا به صورتِ آیین بهاگاواتا و بعد به شکل مذهب ویشنویی درآمده و سپس در سرودهای آلوارها [= عابدان و مجذوبانِ مستغرق در محبّت ایزدی] متجلّی شده بود، سرانجام صورتِ قاطعی یافت و مبانی آن با کتبِ مقدّس و اساسی کیش برهمنی که در آن ایّام تقدّس تزلزل‌ناپذیری یافته بود، درهم آمیخت، هم‌آهنگ شد و سرانجام توسّط رامانوجا در یك مشرب فکری شگرف نظام یافت. آخرین مرحلهٔ تکامل آیین بهاگاواتا در قرن دوازدهم میلادی تحقق پذیرفت»

ادیان و مکتب‌های فلسفی هند، داریوش شایگان، ج ۱، چ ۳، امیرکبیر، ۱۳۶۲، ص ۲۱۱ و ۲۲۰ ـ ۲۱۸.

هم‌چنین ر. ك: نغمهٔ ایزدی یا فلسفهٔ اخلاقی هند (ترجمه از متنِ سانسکریت کتاب: بهاگاوات گیتا)، عباس مهرین (شوشتری)، چ ۲، عطایی، ۱۳۴۶.

«محمّدحسین شهریار» غزلی مشهور با مطلع

«امشب ای ماه به دردِ دل من تسکینی
آخر ای ماه تو همدرد منِ مسکینی»

دارد. در مقطع آن می‌گوید:

«شهریارا اگر آیینِ محبّت باشد
چه حیاتی و چه دنیای بهشت آیینی»

ادبیّات دورهٔ بیداری و معاصر (نمونه‌ها با تحلیل)، محمّد استعلامی، دانشگاه سپاهیان انقلاب ایران، ۱۳۵۵، ص ۴۰۲.

۲۱ـ «اکنون به شرح سیر خود در آفاق و انفس می‌پردازد و از چیزهای به ظاهر خوب و بدی که دیده است سخن می‌گوید. البتّه در فلسفهٔ نگاه تازه بد به معنای مصطلح نداریم. در نظام احسن هر چیز به جای خود نیکوست»

«چیزها دیدم در روی زمین
کودکی دیدم، ماه را بو می‌کرد...» (ص ۵۸)

یعنی:

«جمله یك ذات است امّا متّصف
جمله یك حرف و عبارت مختلف
مردمی باید که باشد شه‌شناس
گر ببیند شاه را در صد لباس»

منطق‌الطّیر (مقامات طیور)، به اهتمام سیّد صادق گوهرین، علمی و فرهنگی، چ ۷، ۱۳۷۰، ص ۸.

۲۲ـ «من زنی را دیدم نور در هاون می‌کوبید.
ظهر در سفرهٔ آنان نان بود، سبزی بود، دوری شبنم بود، کاسهٔ داغ محبّت بود» (ص ۵۸)

شاید بتوان گفت: خانواده‌ای را دیدم که در آن مادرِ خانه غذای اندك [نان و سبزی] را با نور [روشنایی: معرفت] آمیخته بود، و اگر «رونق» نبود، در مقابل صفا و محبّت و پاکی و سادگی [نان و سبزی: سادگی و صفا و محبّت؛ شبنم که در صبح پیدا می‌شود: پاکی] سرشاری وجود داشت.

۲۳ـ «و سپوری که به یك پوستهٔ خربزه می‌برد نماز
برّه‌ای را دیدم، بادبادك می‌خورد
من الاغی دیدم، ینجه را می‌فهمید
در چراگاه نصیحت گاوی دیدم سیر» (ص ۵۹)

تصویرهایی که از انسانها ارائه می‌شود، به این ترتیب قابل تعبیر و تفسیر است:

الف ـ انسانِ نیازمند و محتاج و فقیر. ب ـ انسانِ مطیع و منقاد، که مسحورِ هر چیزِ رنگارنگِ پیرامون (بادبادك) است. ج ـ انسانِ ناآگاه، کسی که درك و دانایی و فهم او تا غذای معمولی روزانه‌اش (یُنجه) فراتر نمی‌رود. د ـ نصیحت‌گرانِ حرفه‌ای، که خود سیرند و گرسنگان را نصیحت می‌کنند.

۲۴ـ «موزه‌ای دیدم دور از سبزه
مسجدی دیدم دور از آب»

«آیا می‌خواهد بگوید موزه‌ای حقیقی و بدون تصنّع؟ زیرا موزه‌ها معمولاً محوطه‌ای سبز دارند یا می‌خواهد بگوید که فقط اسمش موزه بود، زیرا موزهٔ حقیقی باید حیاط سبزی داشته باشد؟» (ص ۵۹ ـ ۶۰)

آیا نمی‌شود گفت: موزهٔ واقعی در دامانِ طبیعت و سبزه باید تشکیل شود؛ طبیعت برای عارف جلوه‌زارِ راستینِ نخستینه‌هاست و در موزه نیز اشیاء قدیمی و کهن نگه‌داری می‌شود؟ سطرِ دوم نیز بدین ترتیب قابلِ تفسیر است.

۲۵ ـ «در قرآن مجید کسانی که فقط حَمَلهٔ علمند به خر تشبیه شده‌اند» (ص ۶۰)

اصل آیه [کَمَثَلِ الْحِمارِ یَحْمِلُ أسْفاراً... سورهٔ جمعه، آیهٔ ۵] یادآوری نشده است.

۲۶ـ «من قطاری دیدم فقه می‌برد و چه سنگین می‌رفت»

«یعنی فقه (دانش) از بس بسیار و کلان بود قطار از حمل آن عاجز شده بود» (ص ۶۱)

با توجّه به: ۱ـ معنای لغوی فقه [فَهْمُ الشَّیء: دانایی و شناخت]، ۲ـ پنج سطر پیش [سرِ بالینِ فقیهی...] که تا حدودی ابهام‌آمیز به نظر می‌رسد، ۳ـ سطرِ بعد [من قطاری دیدم...] آیا این سطر را باید مثبت معنا کَرد یا منفی؟

۲۷ـ «و هواپیمایی که در آن اوج هزاران پایی
خاك از شیشهٔ آن پیدا بود» (ص ۶۱)

این معنا را نیز به ذهن متبادر می‌کند: شیشه‌ای که خاك‌آلود است؛ نشانه‌هایی از زمین (خاك) در آسمان هم به چشم می‌خورد.

۲۸ـ «کاکلِ پوپك
خال‌های پرِ پروانه»

«بین پر و پروانه اشتقاق است» (ص ۶۱)

ظاهراً طبقِ تعاریفِ دکتر شمیسا از جناس و انواعِ آن، به ویژه جناس مذیّل و جناس اشتقاق (= اقتضاب) [نگاهی تازه به بدیع، فردوس، ۱۳۶۸، ص ۴۴ ـ ۴۷] بین پر و پروانه باید جناس مذیّل برقرار باشد.

۲۹ـ «و بلوغِ خورشید
و هم‌آغوشیِ زیبای عروسك با صبح»

«کودکی در صبح تنهایی خود در حیاطِ خانه با عروسك بازی می‌کند» (ص ۶۲)

در شعر از کودك اثری نیست.

۳۰ـ «... و کلا استعاره از تأنیثِ زن است» (ص ۶۲)

تأنیث یعنی: مؤنث گردانیدن و مؤنث خواندن. در این صورت تأنیثِ «زن»؟

۳۱ـ «به جای سردابهٔ شراب، سردابهٔ الکل گفته است تا آشنایی‌زدایی کند، زبانش با زبان شعرِ سنّتی مشتبه نشود» (ص ۶۲)

ظاهراً یك «و» پس از «آشنایی‌زدایی کند» در چاپ افتاده یا حذف شده است.

۳۲ـ «سقفِ بی کفترِ صدها اتوبوس»

«سقف باید کبوتر داشته باشد، سقف بی‌کبوتر، سقف نیست» (ص ۶۴)

شاید بتوان گفت: در قدیم سقفِ بالای سر یك وسیلهٔ حمل و نقل [اسب، شتر، و استر و...] آسمانی بود که در آن کبوتر وجود داشت. امّا اکنون سقفِ یك وسیلهٔ نقلیه [مانند اتوبوس] آهن و فولاد است و از آسمان و کبوتر خبری نیست.

۳۳ـ «گل فروشی گل‌هایش را می‌کرد حراج» (ص ۶۴)

در شعر معاصر:

«ای گل فروش دختر زیبا که می‌زنی
هر دم چو بلبلانِ بهاری صلای گل
....
تعریف می‌کنی گلِ خود را و غافلی
کز عشوهٔ تو جلوه نماند برای گل
پیشِ تو خودفروشی گل نازکانه نیست
وین از کجا و قصّهٔ شرم و حیای گل»

ادبیّات دورهٔ بیداری و معاصر، محمّد استعلامی، ص ۴۰۲ ـ ۴۰۳، شعر از: «محمّد حسین شهریار».

۳۴ـ «چرخِ یك گاری در حسرتِ واماندنِ اسب
اسب در حسرتِ خوابیدنِ گاری‌چی
مرد گاری‌چی، در حسرتِ مرگ»

«اسب آخر مصراع در اوّل مصراع دوم و گاری‌چی آخر مصراع دوم در اوّل مصراع سوم تکرار شده است. صنعتی است که در کتب بدیع سنتی چندان بدان توجّه نشده و اسم معروف و مشخص ندارد (ارتفاع)، نوعی از ترتیب کلام است» (ص ۶۵)

آیا «ارتفاع» نامی است پیشنهادی برای این صنعت؟ ظاهراً در این بیت هم‌چنین صنعتِ ادبی به کار رفته است:

«کار کارِ عشق و مشکل بار، بار هجر و سنگین
کاروبارم داند آن کو، دارد این‌سان کاروباری»

۳۵ـ «سمتِ مرطوبِ حیات» (ص ۶۶)

جابه‌جایی صفت: سمت حیات مرطوب؟

۳۶ـ «شرقِ اندوهِ نهادِ بشری» (ص ۶۶)

چرا «شرق» اندوه؟ آیا چون «نور از شرق است»، پس اندوهِ نهادِ بشری هم از شرق ریشه و مایه می‌گیرد؟

۳۷ـ «دستِ تابستان یك بادبزن پیدا بود»

«کلام امروزی است و به جای در دست، دست گفته است» (ص ۶۷ ـ ۶۶)

در هر حال این جمله فصیح نیست.

۳۸ ـ «گذرِ حادثه از پشت کلام»

«... حوادث در کلام آرام و تسلّی‌بخش، به خیر و خوشی عبور می‌کرد؟» (ص ۶۸)

می‌توان گفت: کلامهایی پاك، شفّاف و روشن که با حادثه تلاقی نمی‌کند و حادثه نمی‌آفریند!

۳۹ ـ «فتح یك شهر به دست سه ـ چهار اسب سوارِ چوبی» (ص ۷۱)

در شعرِ معاصر:

«باز هم روزهای خوبی... آه...!
با سوارانِ اسب چوبی... آه...»

خروس هزاربال، محمّد حقوقی، پرواز، ۱۳۶۸، ص ۱۷.

۴۰ـ «قتل یك شاعرِ افسرده به دستِ گل یخ»

«نصرت رحمانی می‌گوید که سهراب این مصراع را دربارهٔ او سروده است. امّا ظاهراً اشتباهی رخ داده است. مخصوصاً که این مصراع در تحریر اوّل به صورت دیگری است: قتلِ یك شاعر شوریده به دست گل سرخ» (ص ۷۳)

دربارهٔ این سطر و ردّ گفتهٔ «رحمانی»، توضیحات کافی نیست.

۴۱ـ «باد در گردنهٔ خیبر، بافه‌ای از خسِ تاریخ به خاور می‌راند» (ص ۷۴)

ظاهراً «بافه» گونهٔ قدیمی‌تر «بافته» است. در این صورت با زبان سپهری که امروزین است، همخوانی ندارد.

۴۲ـ «صدای ظلمت به قولِ فرنگی‌ها synthesia است...» (ص ۷۹)

لفظِ فرنگیِ «حسّ‌آمیزی» غلطِ چاپی دارد. املای درستِ آن synesthesia یا synaesthesia است.

۴۳ـ «من ندیدم بیدی سایه‌اش را بفروشد به زمین» (ص ۸۴)

پس: «همایون و فرخنده باد آن درخت
که در سایهٔ آن توان بُرد رخت»

۴۴ـ «زندگی بال و پری دارد با وسعتِ مرگ»

«لاهیجی در شرحِ گلشن راز در بابِ تجدّد و تبدّل در هر لحظه می‌نویسد. مردن و زاییدن با هم است و مردن در حقیقت غیر زاییدن و زاییدن غیر مردن است» (ص ۸۸ ـ ۸۷)

با توجّه به این که «غیر زاییدن» و «غیر مردن» در جملهٔ بالا معنایِ درستی نمی‌داد، به چاپ اخیر شرح گلشن راز

لاهیجی مراجعه شد: معلوم شد که غیر زاییدن در واقع «عین زاییدن» بوده و «غیر مردن» هم «عین مردن (غیر: عین)».

مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، شمس‌الدین محمّد لاهیجی، به اهتمام محمدرضا برزگر خالقی (و) عفّت کرباسی، زوّار، ۱۳۷۱، ص ۴۱۹.

۴۵ـ «زندگی تجربهٔ شب‌پره در تاریکی است» (ص ۸۸)

مقایسه شود با: «حکایتِ خفّاشی که به طلب خورشید پرواز می‌کرد»:

«یک شبی خفّاش گفت از هیچ باب
یک دمم چون نیست چشمِ آفتاب»

منطق الطیر، عطار، به اهتمام سیّدصادق گوهرین، ص ۱۳۷ـ۱۳۸.

۴۶ـ «زندگی حسِّ غریبی است که یک مرغِ مهاجر دارد» (ص ۸۹)

در شعر معاصر: ۱ـ «و به هنگامی که مُرغانِ مهاجر
به دریاچهٔ ماهتاب
پارو می‌کشند
خوشا رها کردن و رفتن...»

شعر زمان ما (احمد شاملو)، محمّد حقوقی، نگاه، چ ۲، ۱۳۶۸، ص ۱۸۳.

۲ـ «ای کاروانی را مسافر نام کرده
ما را پرستوی مهاجر نام کرده
دانی که مرغانِ مهاجر نقشبندند
در غربت ار آزاد اگر نی در کمندند»

رَجعت سرخ ستاره، علی معلم دامغانی، حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی، ۱۳۶۰، ص ۱۰۶.

۴۷ـ «زندگی مجذور آینه است» (ص ۹۱)

در شعر معاصر: «آینه‌ای برابرِ آینه‌ات می‌گذارم
تا از تو
ابدیتی بسازم»

باغ آینه، احمد شاملو، مروارید، چ ۷، ۱۳۷۱، ص ۱۲۶.

۴۸ـ «هر کجا هستم، باشم»

«یعنی یا باشم» [؟] (ص ۹۲).

۴۹ـ «زندگی تر شدنِ پی‌درپی» (ص ۹۵)

می‌تواند سنجیده شود با تعابیرِ زیر از «شیخ محمود شبستری» و «لاهیجی»:

«دلِ ما دارد از زلفش نشانی
که خود ساکن نمی‌گردد زمانی»

«یعنی دلِ ما که خلاصهٔ بِنیهٔ انسانی است، به مناسبتِ جامعیّتِ مظهریّت جمیع اسماء و صفات، از زلفِ محبوب نشانی و نمونه‌ای دارد و بی‌قرار است و مظهر کُلّ یَوْمٍ هُوَ فی شأنٍ گشته، هر دم به صفتی و ظهوری تازه می‌شود و یک لحظه ساکن نمی‌گردد و آرام و قرار نمی‌یابد و دایم در تطوّراتِ تجلّی و ظهور و بروز منقلب است و از این جهت است که موسوم به قلب شده است.

شرح گلشن راز، لاهیجی، تصحیح برزگر خالقی (و) کرباسی، ص ۴۹۲.

۵۰ـ «و دهان را بگشاییم اگر ماه درآمد»

«تا نور آن در دهانِ ما بیفتد و روشنی را بچشیم و نور جذبِ بدنِ ما شود...» (ص ۹۹)

مقایسه شود با: «و به آیینِ بی غلّ و غشّ شما مِیْ بنوشیم
از آن ساغر
که لبالب از چشمهٔ روز است و لبریز از قطراتِ نور»

پانزده گفتار (دربارهٔ چند تن از رجال ادب اروپا از اومیروس تا برنارد شاو)، مجتبیٰ مینوی، توس، چ ۳، ۱۳۶۷، ص ۴۰۷ـ۴۰۸.

۵۱ـ «و بیاشیم میانِ دو هجا تخم سکوت» (ص ۱۰۰)

در شعر معاصر: «سکوت چیست، چیست، چیست
ای یگانه‌ترین یار
سکوت چیست، به جز حرف‌هایِ ناگفته»

«فروغ فرخزاد»، در شعر بلند و مشهور: «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد».

۵۲ـ «و نپرسیم پدرهایِ پدرها چه نسیمی، چه شبی داشته‌اند»

«حسرتِ گذشته‌ها را نخوریم
گذشته گذشته است و آینده نیست
میان دو نابود، پاینده چیست؟
باید به دنبالِ واقعیّات حال بود، ابوالحال و ابن‌الحال بود...» (ص ۱۰۴)

قابلِ مقایسه است با این بیت، که به حضرت علی (ع) هم نسبت داده شده ولی ظاهراً در دیوانِ او نیامده است:

«مافاتَ مَضیٰ وَ ما سَیَأتیکَ فَأَیْنَ
قُمْ فَاغْتَنِمِ الْفُرْصَةَ بَیْنَ الْعَدَمَیْنِ»

[آن چه رفته است، گذشته، پس آن چه به سویِ تو می‌آید کجاست؟ بنشین (آگاه باش) و غنیمت شمار دمی را که بینِ دو نیستی است.]

۵۳ـ «مرگ از مسایلِ اساسیِ مطرح در شعر سهراب است...» (ص ۱۰۸)

دربارهٔ مرگ در شعرِ سپهری ر.ك: نیلوفر خاموش، صالح حسینی، نیلوفر، چ ۲، ۱۳۷۱، ص ۳۵. هم‌چنین نقد و بررسیِ آن در: ادبستان، شماره ۴۱، سال ۴، اردی‌بهشت ۱۳۷۲، ص ۲۶.

۵۴ـ «کار ما نیست شناساییِ راز گل سرخ
کار ما شاید این است
که در افسونِ گل سرخ شناور باشیم»

«زیباترین و پرمعنی‌ترین بندِ شعر است و در شرحِ آن می‌توان کتابی پرداخت» (ص ۱۱۴)

می‌توان مقایسه کرد با: «دلِ عارف شناسای وجود است
وجودِ مطلق او را در شهود است»

«گلشن راز، شیخ محمود شبستری، تصحیح صمد موحّد، طهوری، ۱۳۶۸، صِ ۸۳.

هم‌چنین با ابیات زیر که در شرحِ اثر بالا آمده است:

«عقل اگر از تو وجودی پی برد
لیک هرگز ره به کنهت کِی برد
عجز از آن همشیره شد با معرفت
کوته در وصف آید و نی در صفت
زو نشان جُز بی‌نشانی کس نیافت
چاره‌ای جز جان‌فشانی کس نیافت»

شرح گلشن راز، لاهیجی، تصحیح برزگر خالقی (و) کرباسی، ص ۲۸۹.

۵۵ـ «کارِ ما شاید این است
که میانِ گُلِ نیلوفر و قرن
پی آوازِ حقیقت بدویم» (ص ۱۱۷)

در شعر معاصر: «پیمانه‌های برگ نیلوفران قدسی / پر شد / مستان / یك یك / از پای اوفتادند /... بر برکهٔ غروب نشستن / و اضطراب بودن را دیدن / در پیچ و تابِ سایهٔ نیلوفری بر آب»

بوی جوی مولیان، شفیعی کدکنی، توس، چ ۲، ۱۳۵۷، ص ۲۶ـ۲۷.

۵۶ـ «دم غروب، میان حضورِ خسته اشیاء» (ص ۱۲۱)

جابه‌جایی صفت: حضورِ اشیاء خسته؟

۵۷ـ «و نوشداروی اندوه؟
ـ صدای خالص اکسیر می‌دهد این نوش» (ص ۱۲۹)

پس: «بده آن آب ز کوزه که نه عشقی است دو روزه
چو نماز است و چو روزه، غم تو واجب و مُلْزَم

کلّیات شمس، مولانا، تصحیح بدیع الزّمان فروزانفر، چ ۳، امیرکبیر، چ ۳، ۱۳۶۳، ص ۲۹۹.

۵۸ـ «ـ دچار یعنی
ـ عاشق»

«عشق گرفتار شدن به یك موضوع است... اوّل درد و طلبی نسبت به چیزی در ما پیدا می‌شود و سپس دچارِ آن می‌شویم، یك لحظه نمی‌توانیم آن را کنار بگذاریم و این عشق است... سهراب به عشق دچار شدن می‌گوید. عارفانِ قدیم هریك عشق را به نامی خوانده‌اند. حلّاج به عشق نماز گفته است، نمازی که وضوی آن بادم [خون] است و مولانا عشق را درد بی‌دوا گفته است» (ص ۱۳۱).

می‌توان افزود: با توجّه به مراحل سلوك [طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت و فنا] معلوم می‌شود که عشق مقدّم بر معرفت است و «سهمگین‌ترین وادی است که صوفی در آن قدم می‌گذارد و معیارِ سنجشِ ثباتِ سالك و مهمّ‌ترین رکنِ طریقت است. عشق در تصوّف، همان مقام را داراست که عُقل در فلسفه، از آن برخوردار است»

شرح بر مقاماتِ اربعین، دکتر سیّد محمّد دامادی، ص ۱۸۲.

دکتر علی شریعتی در کتاب «کویر» بحثی را دربارهٔ عشق پیش آورده و در آن دوست داشتن را بر عشق ترجیح داده است. با مطالعهٔ این بخش از اثرِ او، چنین استنباط می‌شود که مقصودِ وی از دوست داشتن «عشقِ» معنوی، متعالی و پایدار است. می‌گوید: «عشق نیرویی است در عاشق که او را به معشوق می‌کشاند، و دوست داشتن جاذبه‌ای است در دوست، که دوست را به دوست می‌برد. عشق تملّكِ معشوق است و دوست داشتن تشنگیِ محو شدن در دوست.»

هبوط در کویر، چاپخش، چ ۴، ۱۳۷۰، ص ۲۹۹.

۵۹ـ «و غم اشارهٔ محوی به ردّ وحدت اشیاست» (ص ۱۳۳)

زیرا: «مرغ پرّنده چو مانْد در زمین
باشد اندر غصّه و درد و حنین»

مثنوی معنوی، مولانا: به اهتمام ر.ا. نیکلسون، چ ۳، مولی، ۱۳۶۰، ص ۵۳ [دفتر ۵، بیت ۸۲۰].

۶۰ـ «همیشه عاشق تنهاست» (ص ۱۳۵)

توان گفت: «تنهایی صفت بارز وضع انسانی [Human situation] است. جوهرِ الهیِ خودآگاهی، آزادی و آفرینندگی ـ که نوعِ بشر را تا مرحلهٔ تکاملی انسان بودن فرا می‌برد ـ بیگانگیِ او را با طبیعتِ عنصری، نظمِ کور و کائنات ناآگاه، و بی‌احساسی که او را احاطه کرده اند، توجیه می‌کند و مذهب و عشق و هنر سه جلوه این روحِ غریب است، این نیِ بریده از نیستانش که همواره از فراق، اضطراب، حسرت، انتظار و بیزاری و عشق می‌نالد.»

هبوط در کویر، دکتر شریعتی، ص ۲۲۶.

۶۱ـ «و من ـ مسافرِ قایق ـ هزارها سال است
سرود زندهٔ دریانوردهای کهن را
به گوشِ روزنه‌های فصول می‌خوانم
و پیش می‌رانم»

در شعر فرنگی: «زورقِ مست» (Le Bateau Ivre) اثر شاعر فرانسوی «آرتور رمبو» (J.A. Rimbaud): «چون از رودهایِ بی‌اعتنا سرازیر شدم / احساس کردم که دیگر ملاّحان راهبرم نیستند / زیرا سرخ‌پوستانِ پرهیاهو آنان را نشانه کرده / و برهنه بر تیرك‌هایِ رنگارنگ میخکوب کرده بودند /... در این حال زورقی گمشده در زیرِ گیسوان مرداب‌ها بودم و گردباد / مرا در فضایی که پرنده‌ای پر نمی‌زد افکنده بود / و کشتی‌های ساحلبان و پاسداران دریا نیز نتوانسته بودند پیکرم را که آب از هر سویش روان بود از آب برکشند.»

بنیاد شعر نو در فرانسه (و پیوند آن با شعر فارسی)، حسن هنرمندی، زوار، ۱۳۵۰، ص ۳۳۴ـ۳۲۷.

یکی از شاعرانی که به تصویر دریا، قایق، کشتی و دریانوردان توجه بسیار نشان داده «مجدالدین میرفخرایی» یا «گلچین گیلانی» (۱۳۵۱ـ۱۲۸۸ هـ.ش) است: ۱ـ شعر

«ناوِ کوچک»:

«ناوها با بادبان‌های سفید
پیش می‌رفتند در بادِ امید
ناخدایان، سرنشینان، جاشوان
دسته ـ دسته سوی گنجِ جاودان»

سخن، ـ دورهٔ ۹، شمارهٔ ۶، شهریور ۱۳۳۷، ص ۵۲۰ـ۵۲۱.

۲ـ شعرِ «دوستانِ گرامیِ من»: «دوستانِ گرامی من / باز می‌وزد بادِ بامدادِ امید / بادبانِ بلند ناو سپید / می رود پیش و می‌شود روشن /... بشتابید! / در کرانهٔ راز / هست گنجی که ما نمی‌دانیم».

گلی برای تو، خوارزمی، ۱۳۴۸، ص ۸ـ۷.

۳ـ شعر «دریانورد خفته»:

«شما ای موج‌هایِ سرکش و مست
همیشه کف به لب، شیپور در دست
سوار چرخ‌های تند و بی‌تاب
میان آذرخشِ سیم و گوهر
چه می‌گویید با فریادِ تندر
به این دریانوردِ خفته در خواب؟»

[در ابتدای این شعرِ بلند، سطری از یک شعر «پاول والری»(P.Valéry) که دربارهٔ دریا است آمده:[[La mer, La mer, tou Jeurs recommencée سخن، دورهٔ ۱۱، شماره ۱۰ـ۱۱، بهمن ـ اسفند ۱۳۳۹، ص ۱۰۹۱ـ۱۰۸۳.

با این احوال معلوم می‌شود تصویرهایِ دریا و دریانوردان همواره برایِ شاعران رازگونه و الهام بخش بوده است: پشت دریاها شهری است!...

۶۲ـ «آب رمزِ دانش هم هست و مثلاً استنباط به معنیِ دریافت در عربی از ریشهٔ نبط است که در اصل به معنیِ یافتن آب است»(ص ۱۴۵)

آیا در این زمینه استدلالِ محکم‌تری لازم نیست؟

۶۳ـ «و با نشستنِ یک سار روی شاخهٔ یک سرو
کتابِ فصل ورق خورد»

«زندگیم عوض شد، اما دقیقاً نمی‌دانم مقصودِ او از نشستن سار بر شاخهٔ سرو چیست؟ احتمال می‌دهم که مراد او از سارها در این قسمت شعر، انسان‌ها باشند»(ص ۱۴۷)

آیا این بخش اشاره به خودش نیست که به عرفان و شناخت روی آورده یا درهایی از شناخت و آگاهی به روی او باز شد، و فصلِ زندگی او ورق خورد.

۶۴ـ «و سطرِ اول این بود
حیات غفلتِ رنگین یک دقیقهٔ حواست»(ص ۱۴۷)

در شعرِ معاصر:

«چون ز نیرنگ بزرگ سرنوشت
شد تهی از آدم و حوا بهشت
آسمان آشفته شد گردِ زمین
با هزاران کوششِ خورشید و ماه
ابرها کردند گیتی را سیاه
شد زمین یک رزمگاهِ مهر و کین

مهر و کین، گلچین گیلانی، تهران، بی‌تا، ص ۲.

۶۵ـ «و شاعرانِ بزرگ
به برگ‌هایِ مهاجر نماز می‌بردند
و راهِ دورِ سفر از میان آدم و آهن.
به سمتِ جوهرِ پنهانِ زندگی می‌رفت
به غربتِ ترِ یک جویِ آب می‌پیوست
به برقِ ساکتِ یک فلس
به آشناییِ یک لحن
به بی‌کرانگیِ یک رنگ»(ص ۱۵۸)

شاید بتوان گفت: تأثیرِ فرهنگِ غرب و «تکنولوژیِ» عصر جدید در این بخش مورد توجه شاعر قرار می‌گیرد. در سطرِ قبل از این قسمت می‌گوید: «سپورهایِ خیابان سرود می‌خواندند» و این ایهامی را به ذهن متبادر می‌کند: یک ـ کار به جایی رسیده بود که سپورهایِ خیابان سرود می‌خواندند، یعنی شعر بی‌ارزش شده بود. دو ـ کار به جایی رسیده بود که سرودهایِ معنوی و ملی را [که از سنت آب می‌خورد]، باید از زبان سپورهایِ خیابان شنید. و این در صورتی است که «و» در ابتدایِ «و شاعرانِ بزرگ به...» را واوِ حالیه [درحالی که] بدانیم. یعنی: در این حال شاعران ما به جای این که به فرهنگ معنوی خویش بپردازند و به توصیف طبیعت و پیرامون خود بپردازند، به ستایش و خضوع در برابر فرهنگ بیگانه (← برگ‌هایِ مهاجر) می‌پرداختند.

بقیه سطور این بخش از شعر هم به این ترتیب قابل تشریح است: اما در هر صورت راهِ دور سفرِ ما، که از میانِ آدمِ این عصرِ بعلاوهٔ صنعت عبور می‌کرد، راه خود را ادامه می‌داد. مقصدش شگفتی‌هایِ سرشارِ اعماقِ حیات بود. این راه در قرنی که ایمانِ آن سطحی از سیمان گرفته، غریبانه و تنها به آب روانِ کوچکی می‌پیوست. به عبارت دیگر سالکانِ راهِ شگفتی‌هایِ سرشار بسیار اندک بودند و آدم‌ها و آهن‌هایِ عصر ما، راه و جا را برای سفر معنوی سالکان بسیار تنگ کرده بودند.

۶۶ـ «هنوز انسان چیزی به آب می‌گوید
و در ضمیرِ چمن جویِ یک مجادله جاری است.»

«هنوز این انسان است که چیزی به آب حمل می‌کند، حال این که انسان باید به جایی برسد که آب به او بگوید» (ص ۱۶۱)

با توجه به سطر دوم، می‌توان این گونه معنا کرد که: هنوز آدمی آب را که نشانهٔ لطافت، صفا و در نظر عارف شناخت و عرفان است، نمی‌شناسد، بلکه از سرِ انکار و عناد نیز بدان می‌نگرد و «چیزی به آب می‌گوید»!

۶۷ـ «هنوز تاجرِ یزدی، کنار جادهٔ ادویه
به بوی امتعهٔ هند می‌رود از هوش
و در کرانهٔ هامون هنوز می‌شنوی
ـ بدی تمامِ زمین را فرا گرفت»(ص ۱۶۹)

در دو سطرِ اخیر از اعتقاد به هزاره در دین زرتشتی سخن گفته [دکتر شمیسا هم به این موضوع اشارت داشته] و پیش از «یزد» سخن داشته. چون یزد مرکزِ اصلی زندگی زرتشتیان است، بنابراین از این وجه تناسبی هم در این بخش وجود دارد.

۶۸ـ «و زیرِ پایِ من ارقامِ شن لگد می‌شد»(ص ۱۷۶)

معنایِ این سطر چیست؟

۶۹ـ «مرا به خلوتِ ابعادِ زندگی ببرید
حضورِ هیچِ ملایم را
به من نشان بدهید»(ص ۱۸۳ـ۱۸۴)

در شعرِ معاصر: ۱ـ «گفت: / ـ گپ زدن از آبیاری‌ها و از پیوندها کافی‌ست / خوب / تو چه می‌گویی؟ / ـ آه / چه بگویم؟ هیچ» از این اوستا، م. امید، مروارید، چ ۳، ۱۳۵۳، ص ۹۱

۲ـ «مردی ز شهرِ هرگزم و از دیارِ هیچ
سرگرمِ شغلِ هرگز و مشغولِ کار هیچ
از شهرِ بی‌کرانهٔ هرگز رسیده‌ام
تارختِ خویشِ باز کنم در دیارِ هیچ»

ادبیاتِ دورهٔ بیداری و معاصر، دکتر استعلامی، ص ۴۱۱. شعر از: دکتر مظاهر مصفا.

۶۹ـ «تعدادِ اشعاری که بتواند به اندازهٔ این دو شعر [مسافر / صدای پای آب] با خواننده ارتباط ایجاد کند، در ادبیّاتِ فارسي چندان فراوان نیست» (ص ۱۸۵).

آیا مبالغه نیست؟

۷۰ـ «مثلاً مانند مرحومِ تولّلی ناگاه در وسطِ شعر نو از «همی» استفاده نمي‌کند» (ص ۱۸۷)

«بَلَم آرام چون قویی سبک بال
به نرمی بر سر کارون همی رفت»

ـ اگرچه عده‌ای دیگر نیز برخی اشعار فریدون تَولّلی را «شعر نو» خوانده‌اند، ولی این تعبیر و اصطلاح با توجّه به تلقّیِ ما از شعر نو درست نیست. به عنوانِ مثال «کارون» وی درواقع دوبیتی‌هایِ پیوسته است. ضمناً «همی» در ابتدایِ شعر [نخستین بیت] به کار رفته است.

۷۱ـ «شاعر death - wish یعنی آرزویِ مرگ دارد» (ص ۲۱۳)

«یونگ تظاهرات آن را Psychoid یعنی روان‌واره یا شبهِ روح نیز خوانده است» (ص ۲۲۷)

ظاهراً اگر چنین جمله‌هایی را به صورت زیر بنویسم، بهتر است: شاعر آرزویِ مرگ (death - wish) دارد و...

۷۲ـ «در فرهنگ سمبل‌های (ص ۱۱۲) آمده است» (ص ۲۱۳)

ظاهراً «سمبل‌ها» درست و «سمبل‌های» غلطِ چاپی، است.

۷۳ـ در صفحهٔ ۲۱۳، زیرنویس شمارهٔ ۲۷ عینِ لفظِ فرنگی «سرمازدگی، یخ، شبنم» (Frost) و «جنگل» (Forst) نوشته نشده است. ظاهراً جاهایِ خالی نشان می‌دهد که در چاپ از قلم افتاده است.

۷۴ـ «همزبانی و مواجهه با آنیما گاهی در خواب صورت می‌گیرد و درباب کالریج و برخی دیگر گفته‌اند که اثرِ هنری در خواب به آنان الهام شده است» (ص ۲۲۹)

در این زمینه اثر «آرتورکویستلر» با عنوان «خوابْ گردها» [که به فارسی هم برگردانده شده] قابل یادآوری است.

ضمناً بعداز «... می‌گیرد و در» ضمیر «این» احتمالاً در چاپ افتاده است.

۷۵ـ آوردنِ شعری از نویسندهٔ کتاب [که با تعابیر و اصطلاحاتِ سپهری سروده شده و نویسنده آن را ازجملهٔ «اتود»هایی دانسته که از شعرِ او به عمل آورده] چندان معمول و منطقی جلوه نمی‌کند. (ص ۲۳۷ و ۲۳۹)

۷۶ـ «حنجرهٔ جویِ آب را
قوطیِ کنسروِ خالی

زخمی می‌کرد» (ص ۲۴۰)

یکی از دلایلِ این که «همیشه فاصله‌ای است» و «خراشی روی صورتِ احساس» دیده می‌شود، این است که ما در «عصرِ معراجِ پولاد» زندگی می‌کنیم و به ویژه برای ما شرقیان تجدّدهایِ بی‌ریشه و بی‌فایده (← کنسروِ خالی) به روشنایی و پاکی و معرفت (← آب) آسیب رسانده و مانعِ حصولِ آدمی به «آنیما» [تفسیرِ دکتر شمیسا] و ناخودآگاهی و باغ شناسایی شده است.

۷۷ـ «زن دمِ درگاه بود»

«درگاه و آستانه (threshold) رمز انتقال و تعالی است. درگاه ممثّلِ اتّحاد و افتراقِ دو جهانِ زمینی و آسمانی است و به طور کلّی در آن یک جنبهٔ دوگانگی است: خواب و بیداری» (ص ۲۴۱)

در شعرِ معاصر: «و به دختری که هنوز آن جا / در آستانهٔ پرعشق ایستاده / سلامی دوباره خواهم داد»

برگزیدهٔ اشعار فروغ فرخزاد، جیبی، چ ۳، ۱۳۵۲، ص ۱۷۱.

۷۸ـ «در زندگیِ خصوصی هم هر دو به یکدیگر عقیده داشتند و نواری از فروغ در دست است که...» (ص ۲۵۴)

ظاهراً مقصود این است که: این دو شخصاً به یکدیگر عقیده داشتند.

۷۹ـ «به شکل خلوتِ خود بود» (ص ۲۵۷)

یعنی: اهلِ تظاهر نبود و پنهان و آشکارِ او [خلوت و جلوتِ شاعر] یکی بود.

۸۰ـ «میان عافیتِ نور منتشر می‌شد» (ص ۲۵۹)

دربارهٔ این مصراع توضیح کافی داده نشده است.

۸۱ـ «برخی آن را بهترین شعر او دانسته اند [شعر «نشانی»]. گمان نمی کنم بتوان نشانی را بهترین شعر سهراب دانست زیرا کاملاً انتزاعی است و یك اندیشهٔ صرفاً ذهنی را بیان می کند، حال آن که بهترین شعرها حداقل در مواردی به واسطهٔ نمایش اموری محسوس با انسان رابطه برقرار می کنند و آنجا هم که سخن از امور صرفاً ذهنی است، معمولاً تجربه های عمومی قابل حس مطرح است» (ص ۲۶۳)

درست است که شعر «نشانی» از یك اندیشهٔ انتزاعی و مجرّد سخن می گوید و ما را به جستجوی «خانه دوست» (موعود) می کشاند. امّا البته نباید از خاطر برد که: اجزای این شعر برای هر خواننده ای کاملاً قابل تعمیم و گسترش است و هر کسی «نقش خویشتن» را در آن می بیند. شهرتِ آن از این رواست.

۸۲ـ «نرسیده به درخت

کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است»

«راهی است که از خواب خدا هم مصفّاتر و خوش تر است. ژرف ساخت آن چنین است: خواب خدا سبز است. سبز نشانهٔ معنویّت و آرامش و حیات است...» (ص ۲۶۸ـ۲۶۹)

ـ یك تعبیر دیگر: آرامش و سکونی که در آثار صُنع خداوندی (: طبیعت سبز است) به چشم می خورد.

ـ قابل مقایسه با: «وز قرانِ خاك با باران ها

میوه ها و سبزه و ریحان ها

وز قرانِ سبزه ها با آدمی

دلخوشی و بی غمی و خرّمی

وز قران خرّمی با جانِ ما

می بزاید خوبی و احسان ما»

مثنوی معنوی، به اهتمام ر.ا. نیکلسون، ج ۱، ص ۳۰۶ [دفتر ۲، بیت ۱۰۹۴ـ۱۰۹۶]

۸۳ـ «رنگِ آبی در ادبیّاتِ جدید رنگ آرامش و روحانیّت و بی آلایشی است» (ص ۲۶۹) نمونه هایی از «الف. بامداد» و «حمید مصدّق» آورده شده است.

یك نمونهٔ دیگر: «لحظهٔ خوب / لحظهٔ ناب / لحظهٔ آبی صبح اسفند / لحظهٔ ابرهای شناور / لحظه ای روشن و جاری / حاصل معنی جمله آب / لحظه ای که در آن خنده هایت / جذبه را تا صنوبر رسانید / لحظهٔ آبی باغ بیدار / لحظهٔ روشن و نغز دیدار»

مثل درخت در شب باران، م. سرشك، توس، ۱۳۵۶، ص ۳۰ـ۳۱.

۸۴ـ در «نگاهی به سپهری» شعر «متنِ قدیم شب» که یکی از اشعار پیچیده و دشوار سپهری است، به خوبی تفسیر شده است. این شعر از جمله شعرهای آخرین دفتر شاعر است: «ما هیچ، مانگاه». از جنبهٔ سبکی قابل ذکر است که سپهری در این دفتر شدیداً در ترکیب سازی افراط می کند. از این رو قابل مقایسه با «نادر نادرپور» است، با این تفاوت که برخلافِ او ترکیبهای اضافی و وصفی شعر سپهری بسیار تجریدی و ذهنی هستند. شاید به واسطهٔ این که اندیشگی های شاعر در این دوره از زندگی وجه معنوی غریب و پیچیده ای پیدا می کند. شاید هم به سبب پرهیز از تکرار، و ایجادِ نوآوری، از سبك و شیوهٔ معتدل «صدای پای آب»، «مسافر» و «حجم سبز» کاملاً دور می شود:

شوری ابعادِ عید / مساحتِ تقویم / خم کودکانه های مورّب / سرازیری فراغت / ریه های وضوح / بال تمام پرنده های جهان / شکل لجاجتِ متواری / کوه نقشهٔ جغرافی / هلی کوپترِ نجات / طرح دهان / عبورِ باد / وزشِ شور / سایهٔ لیوانِ آب / صداقتِ متلاشی

هشت کتاب، ص ۴۱۱ـ۴۱۳، شعر «ای شور، ای قدیم»

نخستین شعر دفتر «ما هیچ، ما نگاه».

درختِ معجزه / کیمیای زمان / آتش نبوّت / رنگ خون و طلا / بوی کشتزاران / بدبده های ترانه خوان / مسیحای روشنایی / آبستنِ زمستان / سیر بی تفاوتِ خویش / رودخانهٔ بی آفتاب / رفتنِ مداوم / ناامیدی بن بست ها /...

از آسمان تا ریسمان، نادر نادرپور، مروارید، ۱۳۵۶، ص ۱ـ۲ [ترکیب های فوق مربوط است به شعر نخست این مجموعه که عنوان کتاب از آن گرفته شده، البتّه این ترکیب ها تنها از یازده سطر نخست این شعر نوشته شده است. لازم به توضیح است که چاپ نخست این دفتر شعر با انتشار «هشت کتاب» سپهری [و لاجرم «ما هیچ، ما نگاه»] همزمان بوده است.

۸۵ـ «نان و ریحان و پنیر، آسمان بی ابر، اطلسی هایی تر»

«بین نان و ریحان و پنیر مراعات النظیر است. این تناسب در شعر فارسی تازگی دارد. زیرا شاعرانِ کهن از این مجموعه اجزاء مربوط به هم استفاده نکرده بودند» (ص ۳۰۴)

استفاده نکرده بودند زیرا اصولاً به کلمه های رُوزمرّه و معمولی جوازِ ورود در شعر نمی دادند.

۸۶ـ «زن زیبای جُذامی را، گوشواری دیگر خواهم بخشید»

«بین زیبا و جذامی تضادّ است» (ص ۳۰۵)

بین زیبا و جذامی تضاد است، در صورتی که لازمهٔ جذامی بودن زشتی صورت باشد.

۸۷ـ «چه دهی باید باشد!

کوچه باغش پُر موسیقی باد!» (ص ۳۰۶)

سطر اخیر را به چه صورت باید خواند، به صورت دعایی: پُر موسیقی باد! یا «موسیقی باد» را یك ترکیب اضافی فرض کنیم: «پُر موسیقی باد» [کوچه باغش پر موسیقی باد است]؟ با توجّه به سطر پیش، و سطرهای پیش و پس، ظاهرا وجه اخیر تأیید می شود. اگرچه کمی قبل گفته است: «چشمه هاشان جوشان، گاوهاشان شیرافشان باد!». این جملهٔ دعایی را ذهن می پذیرد امّا «کوچه باغش پر موسیقی باد!» در ذهن غریب می نماید: امّا زیبایی و بداعت آن نیز غیر قابل انکار است.

۸۸ـ چند اثر و مقالهٔ زیر در متن کتاب مورد استفاده قرار گرفته و از آن ها یاد شده، امّا در «کتاب نامه» پایان «نگاهی به سپهری» ذکر نشده است:

۱ـ کتاب (Zen Dictionary) اثر «ارنست وود» (ص ۱۸)

۲ـ کتاب (You are the world) اثر «کریشنا مورتی» (ص ۳۲)

۳ـ لغت نامه کتاب خاطرات یونگ (ص ۲۲۷)

۴ـ جریان سیّال ذهن، صالح حسینی، مفید، دی ماه ۱۳۶۶ (ص ۱۰۹)

دربارهٔ «کتاب نامه» دو نکتهٔ زیر هم قابل یادآوری است:

۱ـ نام ویراستار و گردآورندهٔ «اتاق آبی» نوشته نشده [آیا نقش ویراستار و اهتمام کننده کم اهمیّت است؟].

۲ـ نام مترجم یا مترجمان «گزیده ای از شعر شاعران انگلیسی زبان» نیز یاد نشده است. گذشته از این، نویسندهٔ کتاب نام و نشان و صفحهٔ برخی مراجع را در داخل متن کتاب نوشته است: ص ۷۶، ۹۳، ۹۵، ۱۱۸، ۱۵۰، ۱۷۴، ۲۰۲ و...

ظاهراً در دو مورد هم مرجع یاد نشده است: نقل قولی از عارف مشهور جُنید (ص ۱۶۸) و «دولت آن است که...» (ص ۱۵۳). متأسّفانه فهرست اعلام و اصطلاحات یا «فهرست راهنما» نیز بسیار ناقص است.

۸۹ـ در صفحهٔ ۲۷۹، در جملهٔ «در اعصار کهن...» بهتر است واژهٔ «پیامبران» حذف شود.

۹۰ـ نثر نویسندهٔ کتاب در مجموع روان و سلیس است. هرچند، گاه برخی فراز و فرودهایی در گزینش واژگان به چشم خواننده می آید:

لغاتِ قدیمی: تاهشیواری (ص ۱۹۷)، چارُق (ص ۲۰۱) [نوعی پای افزار؛ در کتاب معنا نشده]

لغاتِ تازی: مُستدیر (ص ۲۱)، طُرُق (ص ۳۷)، مطبوع (ص ۴۵) [به معنای چاپ شده] تشعیث (ص ۶۴)، مروی (ص ۱۱۴)، حاقّ حقیقت (ص ۱۲۲)، امکنه (ص ۱۵۹)، حاق الحقایق (ص ۱۶۷)، بالکل (ص ۱۸۱)، معاییر (ص ۱۹۱)، مغیبات (ص ۲۰۶)، مِنْ حَیْثُ لایَحْتَسِب (ص ۲۰۷)، عجالةً (ص ۲۱۹)، عَلَی العجاله (ص ۲۳۲ و ۳۲۴)، عَلَی القاعده (ص ۲۷۱)، مساوق (ص ۲۹۴، ص ۲۸۵)، مبتکراً (ص ۲۸۷)، مضمراً (ص ۲۸۹)، مجرّداً (ص ۲۹۰) و...

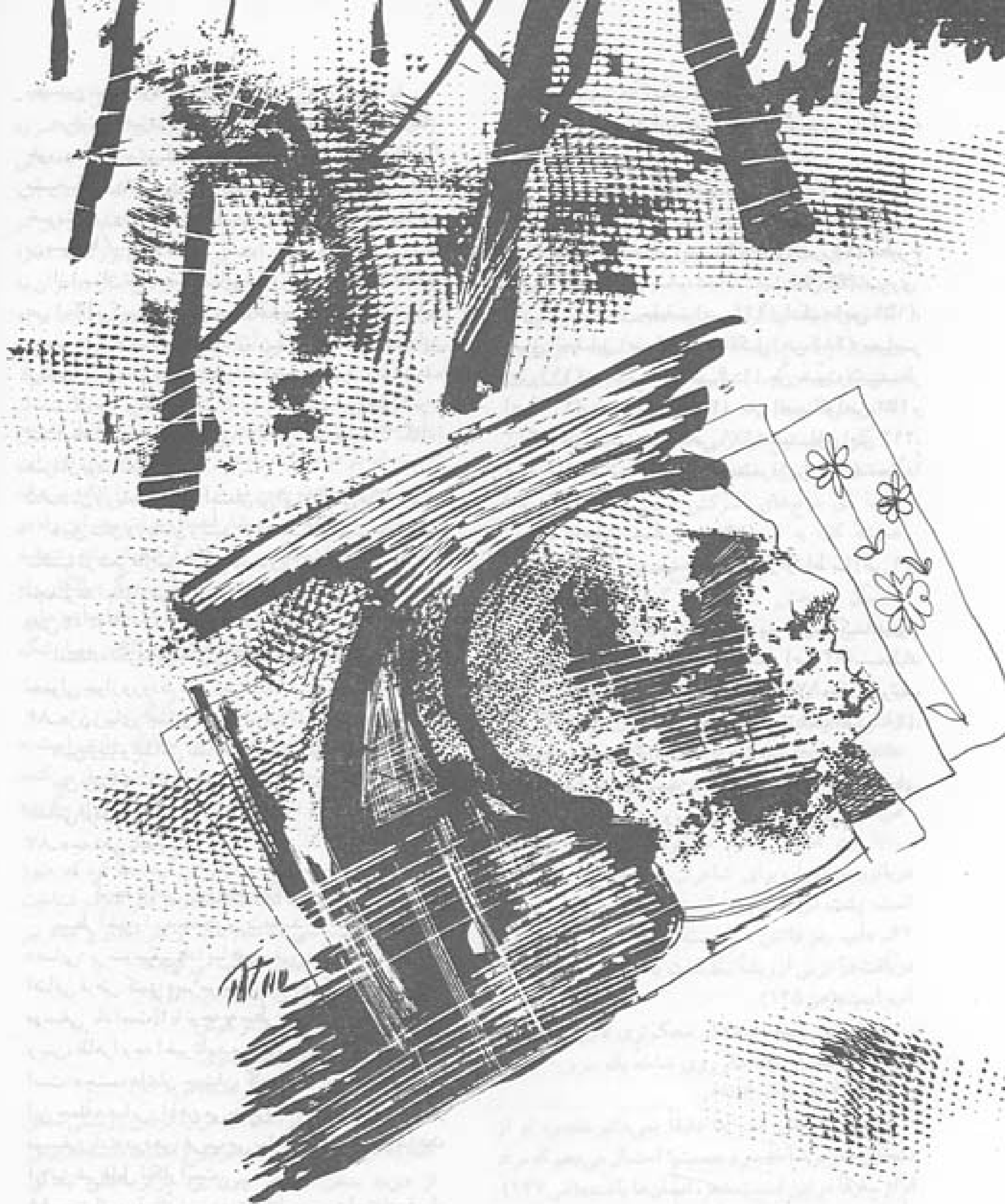
لغتِ عامیانه: آشغال (ص ۱۵۸)

تعبیر نیمه فرنگی ـ نیمه فارسی: در ارتباط با (ص ۳۹، ص ۱۵۸، ص ۲۹۲)

لغات و اصطلاحات فرنگی: پرسونیفیکاسیون (ص ۵۵، ص ۱۱۱)، پرسونیفاید شده (ص ۸۳)، سمبلیك (ص ۱۳۷)، تز (ص ۱۷۴)، سمبل (ص ۱۷۷ و...)، موتیف (ص ۱۹۶)، پرانتز (ص ۱۹۹)، آرکی تایپ (ص ۲۰۶)، پارادوکسی (ص ۲۴۱)

با احترام و درود بسیار به نویسندهٔ محترم کتاب، آقای دکتر شمیسا این نوشته و بررسی را به پایان می برم.





زخمی شب

مهرداد حجتی

از هر طرف می بارید. سرخ و روشن. به آب یا گِل که فرو می شد. صدای فرو بردن زغال گداخته را در آب می داد.

بی اراده فریاد زد. فریاد پیش از آن که کاملاً از حلقومش خارج شود. در میان هیاهو گم شد. پاهایش تا زانو در آب یا گِل فرو شده بود. به سختی پای چپش را بلند کرد. قدمی دیگر برداشت و پیش از آنکه بتواند فکرش را متمرکز کند. با افتادن چیزی در آب قدری آب و گِل به صورتش پاشید. گِلی را که با شتاب به دهانش فرو شده بود، مزمزه کرد. گِل را بارها مزه کرده بود. درست از همان ساعتی که حرکت کرده بود. تیربار بر دوش با قطار فشنگ. جفت پا جهیده بود. در آب کم عمقی که تا دور دست می رفت یك مانداب عفن که می بایست شب را در آن می گذراند در آن قدم به قدم پا به پای دیگران جلو می رفت و به گاه دراز کش در آن سینه خیز می شد. رنگ در آن شب ابری مفهومی نداشت. همه چیز یك رنگ بود. رنگ زمین، رنگ گِل.

پیش از حرکت، پیش بینی کرده بودند که باران خواهد آمد. و او منتظر بود که ببارد. ترس نداشت. اوایلش همه با هم بودند. مثل هم. ترس مفهومی نداشت و اگر هم داشت جلوه نمی کرد. اما بعد جلو که می رفتند. وضع فرق می کرد. ترس می آمد. با هر خشاب که خالی می شد.

و او حس می کرد چه قدر آن موقع که می آمده، سنگین بوده است. همهٔ سنگینی تیربار روی او افتاده بود. و کمك تیربارچی فقط بخش اندك و سبکی از تیربار را از پشت سر حمل می کرد.

از پشت سر هم می زدند. قرار بر این بود که بزنند تا آنان جلو بروند. چند کیلومتر جلوتر خشکی بود، محلی که بنا بود خاکریز زده شود. تا آن موقع هیچ کس حق ایستادن نداشت. می بایست می رفتند. از رو برو هم گلوله می آمد. صفیر کشان یا در تن کسی می نشست و یا در تن سرد آب.

او هم رفته بود. حتی دیده بود که چند نفر جلوتر از او روی زانو خم شدند و نشستند و دیگر پیش نرفتند. اما نپرسید که چرا؟ به او مربوط نبود. او می بایست می رفت. جلوتر می رفت. تا قسمت خشکی برآمده از آب فکر می کرد چیزی نیست. خواهد رسید. حتی اگر کمك همراهش نبود.

فرمانده گفته بود:

ـ«سریعتر.»

و او متوجه شده بود که تا حالا هم کُند پیش رفته است. جاهای گود را هم با قایق گذر می کردند. اما نه با موتور. نمی شد. گیر می کرد. گِل ولای به خوردش می رفت و خفه می کرد. صدایش هم که بود حتماً جلب توجه می کرد.

رسیده بود. گمان کرد رسیده است. زمین زیر پایش سفت شده بود. خم شد تا تیربار را زمین بگذارد. اما جایی برای گذاشتن نیافت. روی توده ای از جسد ایستاده بود. چند پیکر روی هم ریخته شده را با حرکت دست روی سطح خیس و لغزندهٔ تن شان حس کرد. نمی توانست تعادل خود را حفظ کند. دمر و افتاده بودند یا به رو؟ نمی دانست. قابل تشخیص نبود. فقط دستش در همان حالت نامتعادل روی صورت یکی شان لغزید. حس کرد نیمی از صورتش نیست. تیزی کناره های استخوان جمجمه به او فهماند که با سری متلاشی شده رو بروست. و شنید که فرمانده گفت:

ـ«راه بیفت، چرا معطلی؟»

فهمید که هنوز نرسیده است. بقیه به صورت نامنظم و پراکنده پیش می رفتند صدای پاهایی که به زحمت در آب و گل کشیده می شد. با غرش گاه به گاه رگباری که از پشت سر و جلو می آمد در هم می شد.

کمك تیربارچی بی اراده دنبال او گام می زد. هیچ نمی گفت. حتی نمی گفت:

ـ«کجا داریم می رویم؟»

شاید انگیزه ای برای پرسش نداشت. جای سؤال باقی نمانده بود. پیش از آنکه راه بیفتد به همه شان گفته شده بود:

ـ«هیچ کس حق توقف در راه را ندارد.»

همه نیز چون او می دانستند که باید رفت.

ساعتی از غروب گذشته بود که همه تجهیز شدند. یکدیگر را در آغوش گرفتند. دقایقی چنین به سنگینی گذشت.

سوار قایق ها که شدند، شنیدند یکی فریاد زد:

ـ«ما دیگر بر نمی گردیم. نامه ها را ببرید.»

او هم نوشته بود. خیلی طول کشیده بود تا بتواند روی آن متمرکز شود. همه اش گریسته بود. گونه هایش، دستانش و حتی گردنش خیس شده بود. آب بینی اش هم مدام سرریز می شد و بند نمی آمد. سرما هم به آن دامن می زد. و ریزشش را بیشتر می کرد.

کاغذ اول و دوم را نتوانسته بود تمام کند. خوب شروع نکرده بود. پاره کرده بود و دور ریخته بود. ـ روی تل قوطی های خالی کنسرو. ـ

او هم دراز کشیده بود. آستین بادگیرش هم از ناحیهٔ بازو به تیربار گیر کرده بود. دردی حس نکرده بود. اما بعد سوزشی را در ناحیهٔ بازو حس کرده بود. نتوانسته بود درست ببیند. فقط دراز کشیده بود. منوّر هم چند لحظه فضا را روشن کرد و فروکش کرد.

گفته بودند، فاصله شان تا آنجا زیاد است. هراسی اگر بود به خاطر سکوت مانداب بود و صدای آب که آن را به طور متناوب می شکست. گهگاه هم تك تیرهایی از دور شلیك می شد، بی هدف.

تا جایی که ممکن بود. می بایست با قایق پیش می رفتند. پس از آن پیاده ادامه می دادند.

قایق ها از هم فاصله داشتند. گلولهٔ توپی اگر می افتاد همه از دست نمی رفتند. فقط همانی که نزدیك بود، منهدم می شد.

ـ «سریع تر.»

فرمانده این بار از بیخ گوشش داد زده بود.

پایش را سخت از تودهٔ لای و لجن بیرون کشید و سنگین به جلو نهاد. سنگین تر شده بود. می خواست به کمکش بگوید

ـ «بجنب.»

نگفت. کمك به تیربار آویخته بود. و او لحظهٔ پیش کمك و تیربار را با هم یکی دو قدم کشیده بود.

تیربار بیش از پیش سنگین شده بود. آن قدر سنگین که دیگر تحملش برای او غیرممکن شده بود، رهایش کرد. آب و گل به اطراف پاشید. و کسی از آن میان فریاد زد:

ـ «زخمی شدی؟»

اما نشده بود. این کمکش بود که جان داده بود. آن هم بی آنکه او بفهمد. کمك تیربارچی روی تیربار افتاده بود و تیربار توی لجن فرو رفته بود. دو دست زیر کتفش انداخت. با تکانی شدید و ناگهانی او را از روی تیربار بلند کرد. یك گام به عقب برداشت. و پیش از آنکه بتواند او را رها کند از پشت در گل و لای در غلتید. جسد گرم کمك جوانش هم میان پاهایش قرار گرفته بود. آن را کنار زد. می خواست امدادگر را فرا بخواند. همینکه دهان باز کرد. غرش مهیبی او را بار دیگر واداشت تا در میان گل و لای در غلتد و چند لحظه به همان حال باقی بماند. صدای فرو افتادن ترکش های داغ را در آب سرد شنید. تمام تنش به یکباره لرزید. حس کرد اگر در موقعیت کمکش قرار می گرفت چه کسی به دادش می رسید؟ و بی اختیار فریاد زد:

ـ «امدادگر.»

بیهوده بود. می دانست که او مرده است. و دیگر نیازی به امدادگر نیست. می بایست رهایش می کرد و خود را به گروهانش می رساند. گروهان او جلو رفته بود. حالا او عقب مانده بود. گلوله هایی هم که از پشت سر می آمد. بیشتر شده بود. آتش سنگین تر شده بود. و او هنوز موقعیت خود را نیافته بود تا در آن مستقر شود. دیر شده بود. می بایست عجله می کرد.

جسد را پس زد. هنوز برنخاسته بود که منوّری فضا را روشن کرد. می خواست بار دیگر در گل و لای در غلتد که متوجهٔ جای گلوله در پشت کمکش شد. نمی توانست درنگ کند. کنار جسد دراز کشید. منتظر ماند تا منوّر فرو بنشیند. بلافاصله برخاست. تیربار را با زحمت بیرون کشید. آن را به هر زحمتی بود بار دیگر به دوش کشید و براه افتاد. تمام تنش بوی لجن گرفته بود. آب از بادگیر شمعی اش تو رفته بود و سطح تنش را لزج ساخته بود.

نمی دانست کجاست؟ به کدام جبهه نزدیکتر بود؟ این را هم نمی دانست. فقط می دانست بسیار تشنه است. قمقمه را با دست چپ بالا برد. با دندان درش را باز کرد و سر کشید. اما جز قطره ای هیچ در آن نبود. پیش از آنکه آن را پرت کند زیر پوست خیس انگشتانش حس کرد که قمقمه سوراخ است.

می بایست می نشست و منتظر می شد و یا اینکه جهتی را پیش می گرفت و می رفت

ـ «بگذار همین جا. زود باش.»

گذاشت. گل تقریباً همه جای تیربار را پوشانده بود. یك کمك لازم داشت. خواست بگوید:

ـ «فرمانده.»

که خودش زودتر همانجا حاضر شده بود. تا کمکش کند. عجله داشت. می بایست زودتر شلیك می کرد. فرصت نبود. یا لااقل او فکر می کرد که فرصت نیست. قطار فشنگ را در شیار جان تیربار نشاند. پشت آن نشست و پیش از آنکه فرمانده فریاد بزند:

ـ «آتش.»

او گشوده بود. لولهٔ تیربار را به هر سو می چرخاند و پیاپی بی وقفه شلیك می کرد. لحظاتی بعد متوجه شد که یکی هم از همان روبرو می زند. به همان شکل که او می زند. درو می کند سطح زمین را. سطح همان مانداب عفن را که عده ای از آنها داشتند می پیمودند.

او می بایست آن آتش را خاموش می کرد. می دانست اگر ادامه یابد خیلی ها پیش از رسیدن به خاکریز بعدی خواهند مُرد. دیگر نچرخاند و زد. همان روبرو را نشانه رفت.

شعله پوش تیربار سرخ شده بود. مثل گلوله هایی که چند تا در میان از خان تیربار گذر می کرد و سیاهی را می شکافت و تا آن دست آب می رفت.

لختی آتش روبرو فرو نشست. دیگر نزد. او هم نزد. حس کرد، کارش را ساخته است. شاید هم ساخته بود. داشت به همین موضوع فکر می کرد که بار دیگر آتش نوك خاکریز را در هم کوبید. کسی ناله کرد. و او دانست که اگر هم زده است، حالا کسی جای او را گرفته است.

بار دیگر در جان تیربار دمید. قطار فشنگ حرکت کرد و باران گلوله از دهانهٔ تیربار باریدن گرفت.

بقیه هم می زدند. تك تیر و گاه هم رگبار.

جای درنگ نبود. در دسته های چند نفره از انتهای خاکریز، در آب پیشروی می کردند، تا خاکریز روبرو را دور بزنند و غافلگیر کنند.

فرمانده می بایست می رفت. جوانکی را صدا زد. جای خود نشاند. دستی به شانه او زد و پیش از آنکه برود. گفت:

ـ «قطع نکن، ادامه بده.»

و او دانست که باید ادامه دهد. حتما محورهای دیگر هم بود. محورهایی که مثل همان نقطه، درگیری در آن بالا گرفته بود. و تیرباری کار می کرد.

دلش می خواست، لحظه ای از این کار دست بکشد و نگاه کند. ببیند که در پیرامونش چه می گذرد؟

توپخانه هم که مدام کار می کرد و دورتر را می کوبید. خمپاره هم حتماً می زدند. ـ ۸۰،۶۰، یا ۱۲۰ ـ فرقی نمی کرد. می بایست همه اش باشد. در جبهه همه اش لازم بود! اما ۶۰ خطرناکتر بود.

ـ «لعنتی سوت نمی کشد. وقتی که پیش پایت ترکید. تازه می فهمی، که آن وقت هم فاتحه!»

در راه به کمکش گفته بود. خواسته بود ضمن هشدار طنزی هم چاشنی اش کرده باشد. چون همان وقت بود که یکی شان در آن نزدیکی ترکیده بود. توی گل که بود، ترکش چندانی نداشت.

کمکش فقط سر تکان داده بود. و چیزی نگفته بود. و او یادش نمی آمد در طول راه از او چیزی شنیده باشد. هیچ نگفته بود. حتی به هنگام مرگ!

ـ «بنشین.»

تقریباً توی گوشش فریاد زده بود. کمك تازه اش بود. پیش از آنکه کاملا روی سطح شیب دار و ناهموار خاکریز دراز بکشد، گفته بود.

او هم دراز کشید و منتظر ماند. اندکی بعد صدای پی درپی چند انفجار را شنید. پس از آن هم شنید:

ـ «کاتیوشا بود.»

نفسی را که در سینه حس کرده بود آزاد کرد. برخاست پشت تیربار نشست و بار دیگر باران گلوله را آغاز کرد. کمك تازه هم جنبیده بود.

هنوز آن روبرویی داشت آتش می بارید. تیربار را چرخاند. رودرروی آن و یك ریز شلیك کرد. متوجه نشده بود که خاکریز از هم پاشیده است و اغلب همردیفانش با همان گلوله های کاتیوشا متلاشی شده اند.

گرم بود. یادش آمد که فرمانده گفته بود:

ـ «قطع نکن. ادامه بده.»

ولی دست راستش دیگر کار نمی کرد. نمی توانست آن را حرکت دهد. فکر کرد. خسته شده است. می خواست به روی خود نیاورد. بار دیگر سعی کرد. اما دست راستش در اختیارش نبود. حرکت نمی کرد. همانطور بی حرکت در کنار بدنش آویخته مانده بود. با دست چپ آن را لمس کرد. از ناحیه بازو زخمی شده بود. وقتی که دست چپش با محل زخم تماس گرفت، سوزش شدیدی تمام تنش را لرزاند. سست شد. روی خاکریز سر خورد و پایین آمد. هنوز تیربار روبرو کار می کرد. روگرداند تا جوانك کمك تیربارچی را به مدد بخواند. فریاد در گلویش ماند. صفیر خمپاره را شنید که می آمد. با دست چپ صورتش را پوشاند و همچنانکه رو سوی خاکریز می چرخاند با پشت دست خاك خیس و سرد را لمس کرد و صورتش را محکم تر در کف دست فشرد.

گلوله خمپاره منفجر شد. تکانی خورد. انگار چیزی با شتاب تمام هیکل او را تکان داده باشد مثل یك لگد.

یادش آمد. ضمن آمدن زخمی هایی دیده است که در آب و گل می غلتیدند و از امدادگر اثری نبود. حتی او هم اجازه نداشت که مدد کند.

نوجوانی را به قد و بالای خودش به خاطر آورد که در پیش پای او با صورت در گل افتاد و دیگر برنخاست. حتی رعشه ای که او را برای مدتی لرزاند،

دید جوانك دیگر تكان نخورد و او هم از کنارش گذشته بود.

سرش را چرخاند. آنقدر آرام و با تردید تا باور کند. و باور کرد. آنچه را که دید. همه چیز در هم ریخته بود.

حس کرد چیزی جلو صورتش قرار گرفته است که مانع دیدش می‌شود. خواست با دست آن را کنار بزند. اما دست راستش حس نداشت. حرکت نمی‌کرد. به بالا تنه‌اش تکانی داد تا نیم‌خیز شود. دردی فلج کننده تمام تنش را در هم پیچید. بار دیگر مثل مجسمه، بی‌حرکت ماند. اندیشید:

ـ «باید کاری کنم.»

درد را بار دیگر وقتی که در تمام تنش پیچید تحمل کرد. نیم‌خیز شد. صفیر گلوله‌ها بود. صدای انفجار و سر و صدایی که از دور می‌آمد. هیچکس در آن نزدیکی فریاد نمی‌زد. همه یا جلو رفته بودند و یا کشته شده بودند؟

هیچ چیز را نمی‌توانست تشخیص دهد. اینکه چه اتفاقی افتاده است. به جنازه‌ای که در کنارش افتاده بود نگاهی انداخت. کمك تازه‌اش بود. فقط یك نیم تنه بود نیم تنه‌ای که از ناحیه شکم به طرز ناشیانه‌ای با ترکش قصابی شده بود.

پاهایش را هم کمی آن طرفتر یافت.

از خاکریز موقت دیگر هیچ پشتهٔ گل یا خاکی باقی نمانده بود. همه چیز در هم کوبیده شده بود.

تیربار روبرو دیگر کار نمی‌کرد. فقط گاهگاهی صدای تك تیری از آن نقطه برمی‌خاست همه چیز دگرگون شده بود. از بچه‌های خودی هیچ کس در آن نزدیکی نبود. کسی از آن جا گذر نمی‌کرد. بالای زخم بازویش را با پیشانی بند محکم بست.

ـ یك سرپارچه را به دندان گرفت و سر دیگر را به دست چپ گره زد. آه کشید. از جا برخاست، می‌بایست خود را به عقب می‌رساند. به همان سمت که همه بودند آنجا حتما کسی بود که به داد او برسد.

راه افتاد. نمی‌خواست با خود اسلحه ببرد. با دست چپ، دست راستش را گرفته بود. آنچنان که آن را به پهلویش چسبانده بود. سوزش شدیدتری در ناحیه سینه حس کرد. سوزشی که دقایقی بود آغاز شده بود. اما توجه نکرده بود. حتی آن هنگام که خم شده بود تا برخیزد، همین درد شدید بود که او را مانع شده بود.

کلافه شده بود. دلش می‌خواست بادگیر مزاحمی را که روی لباس‌ها پوشیده بود بدرد و بفهمد زیر آن چه می‌گذرد. اما خاطرش آمد.

ـ «بادگیرها تا آخر عملیات تن‌تان باشد. احتمال بمباران شیمیایی هست.» در نشست توجیهی پیش از حرکت شنیده بود. شاید هم تا حالا زده بودند؟ اما اگر می‌زدند وضع فرق می‌کرد ـ او حتما حس می‌کرد!

نمی‌توانست درست به این موضوع‌ها فکر کند. سعی می‌کرد خونسرد باشد تا بفهمد چه می‌کند و کجا می‌رود.

اما واقعاً هم نمی‌دانست کجا می‌رود. شاید هم درست نمی‌رفت. تردید داشت. موقعیت خود را گم کرده بود. آتش از چند سو می‌آمد. ستاره‌ای هم در آسمان نبود تا بفهمد چه موقعیتی دارد. با ستارهٔ قطبی می‌فهمید. اما نبود. هیچ نبود فقط ابر بود و سیاهی.

زیاد راه نرفته بود. فکر کرده بود به طرف صداهایی که می‌شنود برود. صداهایی که از دور می‌آمد و در میان صدای انفجار گلوله گم می‌شد.

راهش را عوض کرد. به سمتی دیگر چرخید. مانداب تمام شده بود. آبی دیگر نبود. آنچه که بود گل بود که تا قوزك پا را می‌پوشاند. گلی سمج که پا را در خود نگاه می‌داشت و رها نمی‌کرد. یادش آمد که گفته بودند یك جاده خاکی همان اطراف هست که اگر تصرف شود، می‌توانند خودروهایشان را هم وارد عملیات کنند. اما کجا می‌توانست باشد؟ همانجا که ایستاده بود؟

داشت به جلو نگاه می‌کرد. به همان جا که گلوله شلیك می‌کردند و هر از گاهی آتش توپخانه را می‌شد از پشت آن‌ها در نقطه‌ای دورتر دید. برای لحظه‌ای خوشحالی جای همه دردها را گرفت. اما دیری نپایید. که با گیر کردن پایش به مانعی سکندری خورد. و با همهٔ سنگینی روی دست زخمی‌اش فرودآمد. دردتمام تنش را در هم پیچید اشك جلو دیدگانش را گرفت و دیگر چیزی حس نکرد.

وقتی چشم باز کرد. خود را خفته میان چند جسد دید دست راستش هنوز زیر تنه‌اش بود. و دست چپش روی صورت پرموی یك جسد.

دست چپش را پس کشید. دنبال تکیه گاهی گشت. تا برآن تکیه زند و بلند شود. چاره نیافت. روی سینهٔ نزدیك‌ترین جسد دست گذاشت. فشار آورد و برخاست. جسدها با لباس‌هایی غیر از آنچه که او به تن داشت، بودند. قیافه‌شان هم با آنها فرق می‌کرد. سن‌شان هم زیاد بود. لااقل بیشتر از خود او. او هنوز حتی یك مو روی زنخدانش سبز نشده بود. از بودن در چنان وضعی چندشش شد. سریع برخاست تا خود را از این وضع برهاند. روی دوپایش نشسته بود. هنوز دستش را از روی تکیه‌گاه برنداشته بود که حس کرد چیزی دور مچش پیچید و محکم شد.

وحشت سراپایش را گرفت. با یك واکنش شدیدو ناگهانی دستش را رهاند و در همان حال که برمی‌خاست نگریست که دست همان کسی که او بنداشته بود مرده است از فراز سینه‌اش با شتاب به سمتی کنار زده شد.

او هنوز زنده بود. اما هیچ نمی‌گفت. حتی ناله هم نمی‌کرد. نمی‌دانست چرا آن لحظه حتی درنگ هم نکرد تا ببیند چه باید بکند. وقتی به خود آمد که از آن جا دقایقی فاصله گرفته بود.

دیگر در ناحیه دست دردی حس نمی‌کرد. فقط سینه‌اش بود که می‌سوخت و تیر می‌کشید. نفس کشیدن برایش دشوار شده بود. دیگر نمی‌توانست منظم تنفس کند. خون زیادی توی آستین بادگیرش جمع شده بود. و با هر حرکت صدا می‌داد. صدای مایع سنگینی که لحظه به لحظه زیادتر می‌شد. حتی جرئت نمی‌کرد با انگشت دست چپ لای کش را باز کند. تا خون تخلیه شود. دیدن خون خودش آنهم به آن زیادی حتما حالش را بدتر می‌کرد.

ضعف سراپایش را گرفته بود. روی پاها ایستادن برایش دشوار بود. تشنه بود. ضربان را روی شقیقه‌اش حس می‌کرد.

دست برد قمقمه را برگیرد. اما نبود. یادش آمد تصویر موهومی از یك لحظه آوارگی‌اش را که دست برده بود و قمقمه را تا لبان خشکش رسانده بود و دیده بود هیچ درآن نیست. فقط قطره‌ای که آن را هم نوشیده بود

قمقمه از دو سو سوراخ شده بود. وقتی که پوست انگشتانش لبهٔ تیز سوراخ را که بیرون زده بود حس کرد. فهمید که قمقمه هم کارش ساخته است. آن لحظه نشسته بود. بوی گل و به گلوله‌های سرخی که از فراز سرش با شتاب میگذشتند چشم دوخته بود.

نتوانسته بود همان دم تصمیم بگیرد که چه کند. تصمیم گرفتن در آن حال آشفته برایش سخت بود. حالا هم همان وضع را داشت. چند انفجار پیاپی حالش را آشفته‌تر کرد. همان نزدیکی توده‌ای از گل و لای به اطراف پخش کرده بود. حتی جسم نه چندان سختی هم با شدت به کمرش خورده بود. مثل شلاق. چنان محکم خورد که تعادلش را بر هم زد. کم مانده بود با سر در گل فرورود. پاهایش را بی‌اختیار زیر تنه‌اش محکم کرد. و همانطور نشسته باقی ماند.

کنجکاو شده بود. برگشت به پشت سرش نگاه کرد. دستی را دید که از کتف قطع شده بود. دست قطع شده، درست پشت سرش افتاده بود.

حال خودش را نمی‌فهمید. برخاست و با شتاب دور شد. چشمانش سیاهی می‌رفت. عطش بی‌قرارش ساخته بود.

نمی‌توانست بدود. سنگین گام بر می‌داشت و سینه‌اش هم خس و خس می‌کرد. نفس که می‌کشید تمام سینه‌اش گر می‌گرفت و از درون می‌سوخت.

هنوز گلوله‌ها از هر سو در پرواز بودند. اما از او فاصله داشتند. کمی دورتر گاه خطی سرخ وممتد آسمان را طی می‌کردو در تاریکی گم می‌شد. مانند نیزه‌هایی که متصل به هم پرتاب شده باشند.

قطره‌ای را برصورتش حس کرد. رو سوی آسمان کرد. قطره‌های دیگر هم بر صورتش نشست. دانست که باران آغاز شده است. بارانی که وعده‌اش را داده بودند.

کاسکت را از سرش برداشت. می‌دانست در چنین هوایی دیگر احتمال بمباران شیمیایی ضعیف است. تصمیم گرفت بادگیرش را هم از تن درآورد.

حمایل را کنار زد. فانوسقه را باز کرد و با دست چپ سعی کرد راحت بادگیر را از تن درآورد. اما برایش مشکل بود. نتوانست.

سرنیزه‌ای را که در غلاف داشت وهنوز از فانوسقه آویزان بود. از غلاف بیرون کشید. نوکش را در سوراخ بادگیر ـ سوراخ کوچکی که در ناحیه سینه پدید آمده بود ـ جای داد. و با احتیاط آن را تا پایین شکافت.

روی زمین نشست. باران شدت کرد. در همان حالت کلنجار با بادگیر گاه صورتش را رو به آسمان می‌گرفت تا از آب آن چند قطره کام گیرد.

هنوز بادگیر را از روی شانه راستش کنار نزده بود نمی‌توانست حدس بزند که چه خواهد دید. وقتی این کار را کرد. خون دلمه بسته را با خون تازه دید که در ناحیه مچ دست آنجا که کش بسته شده بود، جمع شده است. سطح آستین لباسش هم کاملا خیس و لزج شده بود. عرق و خون درهم آمیخته بود و حالا باران تلافی می‌کرد.

زخم دستش را نمی‌توانست خوب ببیند. فقط

آستین پاره اش که چاك خورده بود باعث شد بیشتر نگران دستش شود. دستی که چند ساعتی بود که اصلاً کار نمی‌کرد. بیشتر دقیق شد. زخم عمیقی دید که خون زیادی روی آن را پوشانده بود. خونی که گاه گاه با هر حرکتی که می‌کرد تازه تر از آن بیرون می‌زد. با نگرانی بیشتری متوجه زخم سینه اش شد. برعکس تصورش آنچه دید باور کردنی نبود. تنها یك ناحیه از سطح لباسش از خون پوشیده بود. سوراخ بسیار ریزی هم روی ناحیه چپ سینه اش دید. قلب؟ نه قلب نبود. اگر بود تاکنون حتماً تمام کرده بود. پس کجا می‌توانست باشد؟ نفسش بالا نمی‌آمد. سینه‌اش می‌سوخت. دلش می‌خواست سرفه‌ای شدید سردهد. آنچنان که هر چه در سر راه تنفسش بود بالاآورد.

ریه‌هایش سنگین شده بود. به خودش فشار می‌آورد تا بتواند درست تنفس کند.

پیش از آنکه باران او را خیس کند، عرق تمام لباسش را خیس کرده بود. بادگیر شمعی باعث این عرق شده بود.

بار دیگر با پیشانی بند بالای زخم بازو را محکم بست. بادگیر تکه پاره شده را همراه با باقی چیزها، حتی سرنیزه وکلاه کاسکت زیر باران رها کرد. حس کرد نمی‌تواند باری جز تن خود بر پاها حمل کند. از جا برخاست. همچنان سخت و دردآلود.

باران چنان می‌بارید که گمان برد ساعت‌ها ادامه خواهد داشت. آتش توپخانه‌ها هنوز ادامه داشت. صدای اول را که می‌شنید، می‌دانست صدای بعدی حتماً انفجار است. هنوز ازدور روشنایی‌های لحظه‌ای را می‌دید. در چند سو این روشنایی‌ها او را به خود مشغول داشته بود.

بارش گلوله از چند سو هنوز همپای توپخانه ادامه داشت. باران در هیچ چیز جز وضع او تغییر پدید نیاورده بود. حس کرد قدری بهتر از گذشته می‌تواند نفس بکشد. و سبك‌تر گام بردارد. دنبال نشان آشنایی می‌گشت. نشانی از آنچه که بشناسد.

به زمین نگاه می‌کرد تا آسمان پر از گلوله. قطره‌های باران روی سطح اشباع شده زمین می‌ماندند و رفته رفته گودالچه‌های گل‌آلودی را پدید می‌آوردند. او هم در میان همین گودالچه‌ها پا می‌گذاشت و پیش می‌رفت. بار دیگر چند جسد پراکنده او را از رفتن بازداشت.

بادگیرهایی شبیه به او دربرداشتند. همه مثل خود او نوجوان بودند. با همان سن و سال. اما انگار فقط خود او هیکل درشت‌تری نسبت به هم سن و سالان کشته‌ای که تاکنون دیده بود، داشت. شاید هم به همین خاطر بود که تاکنون از پا درنیامده بود.

باران با خون درهم می‌آمیخت. از سطح زخم‌های ژرف و باز حرکت می‌کرد، شیاری می‌جست و به زمین سرریز می‌شد و عاقبت با آب گل‌آلود درهم می‌شد روی تك تك آن‌ها خم شد. تا در نور کم شبانگاهی بتواند چهره‌ای آشنا بیابد. چهره‌ای که وی را نویدی باشد بر درستی راه در پیش گرفته شده. اما نیافت. اگر هم می‌یافت چه بسا باز هم خطا کرده بود.

گلولهٔ توپی سوت کشید. در فاصله‌ای نه چندان دور از او منفجر شد. حتی ذرات گلی که به هوا برتاب کرده بود، تا همان جا رسید. اما او دیگر توجه نداشت. نمی‌خواست توجه کند. برایش مهم نبود که توپ کجا زمین را خواهد ترکاند. آنچه که مهم بود وضعیت نابهنجار خودش بود. که رفته رفته استیصال را برای او بدنبال داشت.

کلافگی آخرین حالتی بود که ممکن بود دچارش شود و شده بود. سعی کرد فریاد بزند. این کار را قبلا ترسیده بود بکند. ترسیده بود راه را اشتباه رفته باشد و با فریاد موقعیت خود را لو داده باشد. و نزده بود.

ولی حالا می‌خواست بزند و فریاد زد. دور خودش چرخید و از هر سو فریاد کشید. بی‌اراده گام برداشت. سینه‌اش با فریادهایی که زده بود بیشتر سوخت. فریادهای کم‌جان او نمی‌توانست بر صداهای پیرامون چیره شود و بگوش کسی برسد. جرئت لحظه‌های نخست را از دست داده بود. ترس رفته رفته جای آن را می‌گرفت. وحشت از آنچه که در آن دچار بود. ـ سرگردانی و تنهایی. ـ

سرما هم به تن او چنگ انداخت. باران تن داغ او را در مدت کوتاهی خنك کرده بود. حالا احساس سرما می‌کرد. سرمایی که باران آورده بود و وحشت! دلش نمی‌خواست این چنین بمیرد. تصوری که از مرگ درحال نبرد داشت این نبود. آنچه که اینك می‌دید باتمام چیزهایی که درذهن پرورانده بود تفاوت داشت.

گریه‌اش گرفته بود. همه چیز بی‌اراده او پیش می‌رفت. هر قطره که از چشمش فرو می‌ریخت بلافاصله با باران درهم می‌شد و روی گونه‌اش پخش می‌شد و فرو می‌چکید.

آب از همهٔ تنش چکه می‌کرد.

هنوز فکر می‌کرد، آنچه که درذهنش می‌گذرد وهم و خیال است. خیالاتی که از ضعف به او دست داده است. اتفاق‌هایی که افتاده بود به کندی در ذهنش حرکت می‌کردند و جابجا می‌شدند.

حالا همه چیز درهم ریخته بود.

خون، گل، قمقمه، تشنگی، تیربار، قایق، انفجار، جسد کمك، باران، نامه...

حالا دیگر نمی‌توانست مرتبشان کند. انگار ذهنش ورم کرده بود. همهٔ آنچه که در ذهن داشت به کندی روی هم می‌لغزید. تصاویری که اینك هیچ احساسی را در او برنمی‌انگیختند و هیچ حالتی را در او سبب نمی‌شدند. حتی چهره‌اش را درهم نمی‌کرد و پشتش را نمی‌لرزاند.

مه ساعتی بود که خودش را به سطح خیس و لغزنده زمین تحمیل کرده بود. از چاله‌های پرآب بخاری رقیق به هوا بلند بود. مه رفته رفته بر غلظتش می‌افزود و آرام، سنگین‌تر از پیش خود را به سطح زمین می‌چسباند.

او روی زمین افتاده بود. گونه چپش روی سطح خیس زمین گل‌آلود قرار گرفته بود.

هنوز سینه‌اش خس خس می‌کرد. بسیار نامنظم نفس می‌کشید. حتی به موهایش گل چسبیده بود. تقریبا همه پیکرش رنگ زمین شده بود. معلوم نبود چه مقدار از راه را سینه‌خیز آمده بود؟

شاید هم به یکباره بر زمین درغلتیده بود.

تصویری موهوم از یك شب بارانی، جسدهای تکه تکه شده، تیرباری که مدام شلیك می‌کرد، گلوله توپی که منفجر می‌شد، قایقی که واژگون شده بود، دستی که از کتف قطع شده بود، شمعی که سریع می‌سوخت و آب می‌شد، نامه‌ای که نیمه تمام مانده بود، فریادهای نکره‌ای که او را می‌لرزاند، با صدای خشك و کرکننده‌ای که نزدیك می‌شد درهم آمیخت.

صدا خشك و ممتد نزدیك می‌شد و زمین سرد و خیس را در زیر پیکر بی‌حس شده او می‌لرزاند. بالاخره صدا سبب شد تا در عین ناتوانی چشم بگشاید.

هوا روشن شده بود. از میان پلك‌های نیمه باز نمی‌توانست چیزی را تمیز دهد. مه حتی روی مژگان بلندش شبنم نشانده بود.

صداهایی مبهم از دور و نزدیك درهم می‌ریخت و بگوش می‌رسید. صدای یك مارش نظامی به نشانه پیروزی که از بلندگویی پخش می‌شد، فریادهای خنده و شادی، رگبار گلوله‌هایی که با فریادها درهم می‌آمیخت.

صدای شنی‌های زنگ‌زدهٔ ارابهٔ آهنینی که به کندی درحرکت بود و دم به دم نزدیك می‌شد.

سعی کرد چیزی را که نزدیك می‌شد تمیز دهد. اما آن هم با صداها و تصویرهایی که در ذهن داشت درهم شده بود. اشباحی که دیگر قابل تفکیك و حتی تشخیص نبودند. آدم‌هایی که همهٔ پیکرشان به گل آغشته بود. چهره‌شان و حتی سلاحی که بدست داشتند.

آب گل آلودی که همه جا را پوشانده بود و قمقمه‌ای که خون از درون آن می‌جوشید و از سوراخ جداره‌اش بیرون می‌ریخت.

شبح سیاه نزدیك شد. هیاهوی شادی، مارش پیروزی، صدای خشك آهن‌هایی که برهم ساییده می‌شد، صدای رگبار گلوله که به آسمان شلیك می‌شد.

شبح در مقابل چشمانش بود. زمین را می‌لرزاند، در گل فرو می‌شد و غول‌آسا پیش می‌آمد.

سوزش شدیدی را که به یکباره با فشاری سنگین به او تحمیل شده بود، در زیر تنه‌اش حس کرد.

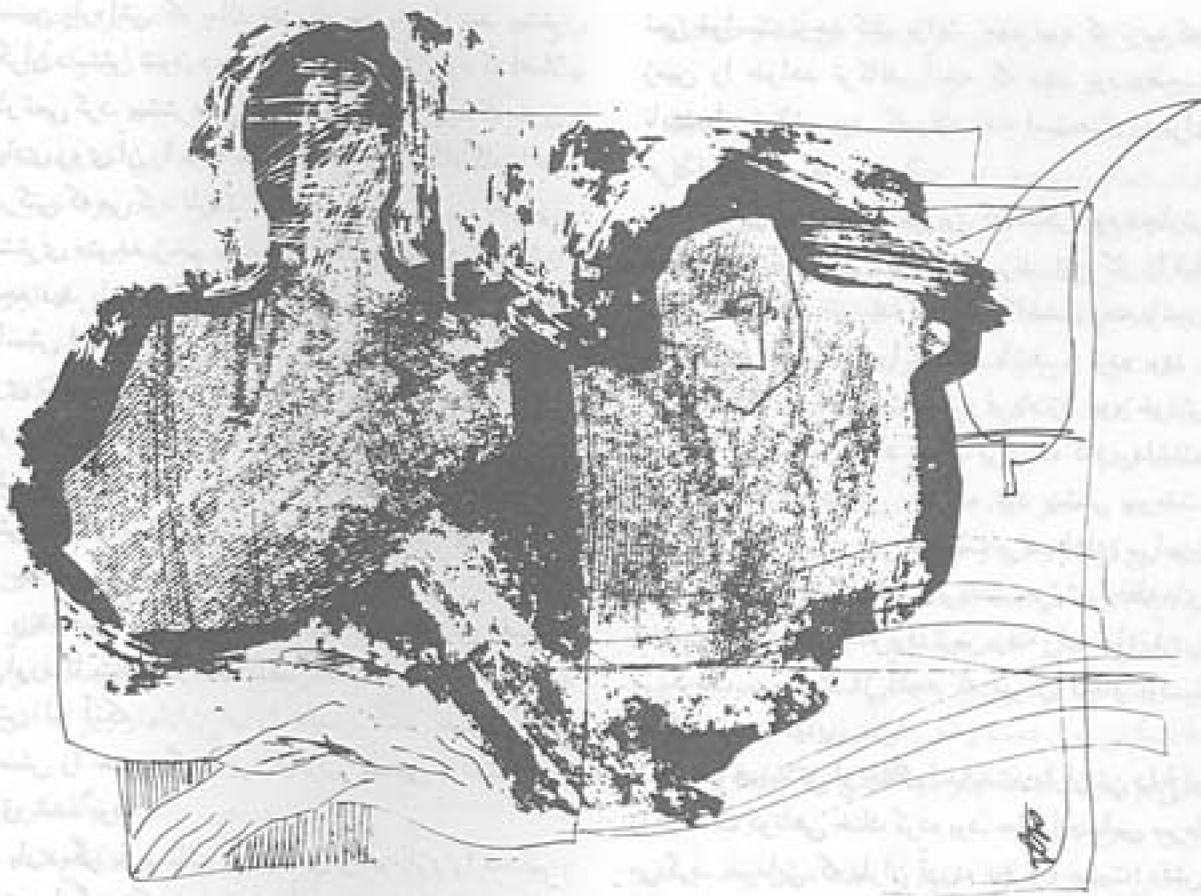
خون از دهانش فواره زد و چشمانش از حدقه بیرون جست.

هیاهوی شادی، صدای مارش که هنوز نواخته می‌شد و صدای شنی‌های زنگ زده ارابه آهنینی که دور می‌شد. با تصویر تازه‌ای از یك شبح، میان دیگر تصاویر لغزید.

غرقابه‌ای از خون، گل، آب و آتش در درونش برپا شد. غرقابی که لحظه به لحظه شدید و شدیدتر می‌شد. همه چیز را در خود می‌گرفت. به ژرفا می‌برد و ناپدید می‌کرد...

لحظه‌ای بعد جز چند حباب چیزی در سطح آب آلوده به خون و گل باقی نمانده بود.

غرقاب از حرکت بازایستاده بود.



پشت هیچستان جایی‌ست

● محمد قاسم‌زاده (گونگادین)

به بهانهٔ سال مرگ سهراب سپهری

ـ متن زیر زمزمه‌های درونی، چیزی میان حقیقت و خیال است که در تابستان ۷۱ هنگام سفر به مزار سهراب شکل گرفت و نگاشته شد.

شب بود، راه بود و دشت کاشان. از دورترین تپه‌ها، صدای سفالینه‌ای می‌آمد که باد با خود می‌آورد. ماه روشن بود و نزدیك. می‌شد صدایش زد. می‌شد صورت را به شیشهٔ رخشان‌اش نهاد و به جهان نگاه کرد. سمت من پشت تپه‌ها بود، صحن امام‌زاده مشهد اردهال. روز، در کاشان پرسیده بودم، می‌گفتند: همان کافر را می‌گویی! می‌گفتند: نمی‌دانیم کجاست، شنیده‌ایم، می‌شناختند، نمی‌شناختند. برایشان تلخ بود و گاه شیرین.

دیوارهای کاهگلی اما، نشان سهراب بود. درختان انار هم. می‌رفتم. تاریکی روشن بود. دل، در سمت دوست می‌تپید. باید می‌رفتم.

«عبور باید کرد

صدای باد می‌آید، عبور باید کرد.

و من مسافرم ای بادهای همواره!»

راه را از چه کسی باید می‌پرسیدم؟ از تپه‌ها، از درختان!؟. غبار روشنی از کلمات از پشت تپه‌ها آمد. غبار شبیه آدم بود و اناری در دست داشت. باید از او می‌پرسیدم، از آن غبار روشن مرموز.

و پرسیدم:

ـ مرا سفر به کجا می‌برد؟

کجا نشان قدم ناتمام خواهد ماند

و بند کفش به انگشت‌های نرم فراغت

گشوده خواهد شد؟»

صدایی از غبار شفاف به گوش آمد:

«ـ من مخاطب تنهای بادهای جهانم

و رودهای جهان رمز پاك محو شدن را

به من می‌آموزند

فقط به من.»

چشمانم پر از تماشا شد. هیچ کس اما نبود. پشت هر سنگ و پای هر درخت سایه‌ای بود و سکوت. جاده، زیر قدمهایم تمام می‌شد و ریگ‌ها ذوق رفتنم را به گوش خاك می‌خواندند. گاه صدایی زیر بوته‌ها مکث می‌کرد. پس آن صدا از کجا می‌آمد؛ پس آن غبار رخشان که شبیه آدم بود و اناری در دست داشت، کجاست؟

تپه‌ای را تمام کردم. خانه‌ای بود و خانه‌هایی، درختی و درختانی و صدای غوکهای دور. باید در خانه‌ای را می‌زدم!؟ نه، سکوت اتاقها را نمی‌شد شکست: شاید که انارها ترك بردارند. صدایی آمد، ناگهانی بود. شاخه‌ای انگار شکست. صدایش کوچك بود. یعنی که شاخه کوچك بود. ترسی اما با خود داشت. ترسی شفاف. برگها به هم خوردند. خش‌خشی آرام تا من آمد. عجیب بود، ماه پشت برگها بود و کودکی از سپیدار بالا می‌رفت. سمت کودك بالا بود و سمت من رو به ناکجا. مکثِ بی‌خودانه‌ای مرا فرا گرفت. در بی‌کجاییِ محض ایستاده بودم. کلمات به سراغم آمد. یاد آمد و شعر سهراب:

«ـ دو قدم مانده به گل

پای فوارهٔ جاوید اساطیر زمین می‌مانی

وترا ترسی شفاف فرا می‌گیرد.

در صمیمیت سیال فضا، خش‌خشی می‌شنوی
کودکی می‌بینی
رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانهٔ نور
و از او می‌پرسی
خانهٔ دوست کجاست.

من در سایه بودم و کودک در نور، مرا نمی‌دید، شاید هم نه. من میان مکثی طویل مانده بودم. آیا باید می‌پرسیدم؟...

«ـ خانهٔ دوست کجاست؟»

کودک از میان شاخه‌ها پیداتر شد و در بهتی روشن به سمت من خیره شد، به ماه نگاه کرد:

«و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:
نرسیده به درخت کوچه باغی‌ست که از خواب خدا سبزتر است
و در آن عشق به اندازهٔ پرهای صداقت آبی‌ست
می‌روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ سر به در می‌آرد.»

مکثم به راه افتاد و هنوز سمت انگشت کودک در پیش بود. کودک بر درخت روشن ماند و یادش در من و رد انگشت‌اش در باد.

راه را تمام کردم. سکوت بود و صدای باد. تنها بودم. بالای سرم آسمان بود با ستاره‌های آشکارش. ستاره‌ای بر آسمان خط کشید و در انتهای دوردست، خاموش شد.

«ـ ببین، همیشه خراشی است روی صورت احساس...»

آبادی بود، با سنگها و درختان خلاصه‌اش. گنبدی پشت بامها را دست ماه نوازش می‌کرد و دوردست، در شب محو بود. تنهایی بود و بی‌کرانی. آبادی بود و چراغهای اندک‌اش.

«ماه بالای سر تنهایی است»

از کجا باید می‌رفتم. تا کدام کوچه قدمهایم را باید شماره می‌کردم. دستم به دیوار کاهگلی کدام خانه باید می‌خورد؟

«و در مکالمهٔ جسم‌ها مسیر سپیدار چقدر روشن بود!»

من بودم و سایه‌ام که صورت‌اش را به خاک می‌کشید.

پایین تپه، امامزاده بود، بالای تپه من بودم. پایین تپه صحن امامزاده بود با حضور نازکی از جنس سفالینه‌های دور. باید آرام می‌رفتم. آن جا از صدای نفس، انار ترک برمی‌داشت، حتماً. مانده بودم. قداست لحظه، در بهتی روشن خیسم کرد. زمزمه‌ای آمد و بر لبم نشست:

«تهی بود و نسیمی
سیاهی بود و ستاره‌ای
هستی بود و زمزمه‌ای
لب بود و نیایشی
«من» بود و «تو»یی
نماز و محرابی»

قدم بر سرازیری تپه نهادم. تپه در پشت سرم بالا می‌آمد و ماه پایین. دقایق خوش بو سر راهم بود.

«امشب، آب اسطوره‌ای را به خاک ارمغان خواهد کرد.
امشب سری از تیرگی انتظار به درخواهد آمد
امشب، لبخندی به فراترها خواهد ریخت.»

پایین می‌رفتم و سنگ‌ها زیر پایم فراموش می‌شد... ناگهانی بود. صدایی آمد. صدایی شبیه حضور آن غبار شفاف که شبیه آدم بود و اناری در دست داشت. صدایی بود. حرف نمی‌زد، راه نمی‌رفت، نمی‌آمد، صدای عجیب نزدیک شد و از تنهایی من گذشت. چقدر تنها بود.

«و تنهایی من شبیخون حجم تو را پیش‌بینی نمی‌کرد»

در پای در ایستاد بی صدا، شبیه غمی شیرین. غبار ماه بر موهای سپیدش ریخته بود. من به دنبال یک صدا بودم که باید بر من می‌ریخت.

«صدا کن مرا
صدای تو خوب است
صدای تو سبزینهٔ آن گیاه عجیبی‌ست
که در انتهای صمیمیت حزن می‌روید.»

غبار نور از درگذشت و در شب شفاف نبود شد. از در گذشتم، حضوری نبود، هیچ. جز حجم بی کران شب و بی‌آخر صحن، و کوچکی من چه اندازه بزرگ حس می‌شد.

«و فکر کن که چه تنهاست
اگر که ماهی کوچک، دچار آبی دریای بی کران باشد»

صحن امامزاده بود و نبود انگار. جایی بود، مثل جایی بی‌جا. گورها پیدا بودند. تکه‌ای از ماه، روی هر سنگ افتاده بود. صدایی نمی‌آمد. جز صدای هزار سایهٔ آرام بر خاک؛ به کجا باید بروم. روی کدام سنگ باید بنشینم، پشت هیچستان کجاست؟ شاید که در هیچستان بودم و نمی‌دانستم.

آی، غبار شفاف، آی ناپیدای آشکار، چیزی بگو!

«صدا کن مرا
صدای تو خوب است»

بی‌خودانه به راه افتادم، چه آسوده، چه بی‌بند. کسی نیست، هیچ کس. شب است و ماه، ماه است و من، من و خاک و زمزمه‌ای دور بر لبم که بالای سنگی آغاز می‌شود:

«به سراغ من اگر می‌آیید
نرم و آهسته بیایید
مبادا که ترک بردارد ـ چینی نازک تنهایی من»

آهسته گام بر خاک می‌گذارم. آرام تر ازعبور باد. مبادا که جهان نازک لحظه را از هم فروپاشم. سایه‌ام با من است، چه لحظه‌ای است اکنون. چه لحظه‌ای باید در انتظارم باشد؟ پیش تر چه خواهد بود؟

درغبار شب و سکوت، گویی که کسی گم شده است. آن گم شده منم. باید حرف بزنم، باید با کسی، جایی یا چیزی حرفی بزنم. چیزی بپرسم.

«سایه شدم و صدا کردم
کومرز پریدن‌ها، دیدن‌ها، کو اوج «نه من» دره «او» و ندا آمد: لب بسته بپو.»

چیزی نگفتم. زمزمه را از لب برچیدم. می‌رفتم و نگاهم بر سنگهای روشن می‌نشست. مکثی می‌کرد و می‌گذشت. من کجا بودم؟ کدام لحظه مرا فرا گرفته بود؟

«ـ آنی بود، درها واشده بود
مرغان مکان خاموش، این خاموش، آن خاموش.
خاموشی گویا شده بود.»

نگاهم در مکث تازه‌ای به اندازهٔ ناپایانی عالم به تماشا رسید. سنگی بود. جایی بود. سهراب آیا آن جا بود؟ نگاه کردم و چنان به خیرگی رسیدم که چشمانم پلک‌ها را از یاد برد و من فراموش شدم. تمام تنم به دقت جاودان رسید.

«کجا حیات به اندازهٔ شکستن یک ظرف دقیق خواهد شد.»

من اما، در بی‌تکانی محض به آن جا رفته بودم و از صدای رفتنم، هیچ اناری ترک بر نداشت. صدای شکستن چینی نازکی به گوش نرسید. گورستان به خیرگی‌ام دقیق شده بود. ماه نیز.

«در دل من چیزی است
مثل یک بیشهٔ نور، مثل خواب دم صبح»

و چه تنهاست گوری که بر آن نگاه می‌کنم. چه هنگامی است؟ شب به کجای امتداد خود رسیده است؟ نمی‌دانم.

«نیمه شب باید باشد
دب اکبر آن است. دو وجب بالاتر از بام»

نشستم، زمزمهٔ پنهانی از لبم فروریخت و بر سنگ گور نشست.

«به سراغ من اگر می‌آیید
نرم و آهسته بیایید
مبادا که ترک بردارد
چینی نازک تنهایی من»

ماه به فراترها می‌رفت و از سکوت آسمان و خاموشی من عبور می‌کرد.

چه باید می‌گفتم. چه باید می‌کردم؟

غبار روشن از نور که پیش از این دوباره بر من وزیده بود، پیدا شد. سهراب بود؟ یا خیالی، رؤیایی... سهراب بود اما، همو بود، غبار شفافی از نور که اناری در دست داشت. برخاستم. ناگهانی بود. بی‌خودانه بود.

«یک نفر آمد که نور صبح مذاهب
وسط دکمه‌های پیرهنش بود
مثل پریروزهای فکر جوان بود.
حنجره‌اش از صفات آبی شطها
پر شده بود»
...
«و بعد نشستیم
حرف زدیم، از دقیقه‌های مشجر.»

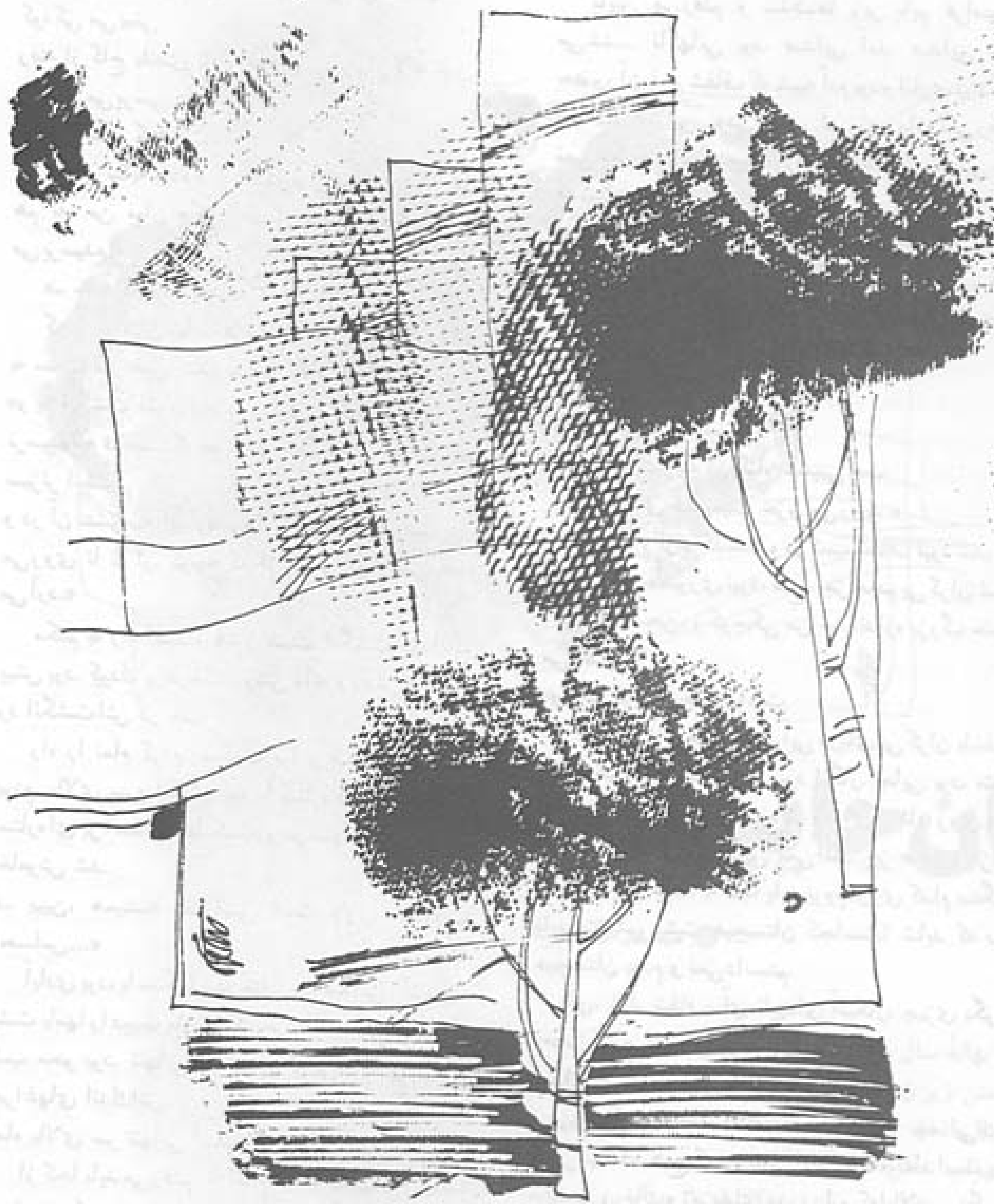
کودکی در من به صدا آمد. سیب‌های کودکی‌ام به خاطر آمد و انارهای سهراب. چه نزدیکی ملایمی بود میان کودکی من و حس آن لحظهٔ شفاف.

«نصف شب بود. از تلاطم میوه
طرح درختان عجیب شد
رشته مرطوب خواب ما به هدر رفت
بعد، دست در آغاز جسم آب تنی کرد
بعد، در احشای خیس نارون باغ
صبح شد.»

تمام شب، در بهتی ابدی، به جایی خیره ماندم. صبح شد و من به خواب رفتم.

و هیچ کس ندانست که صحن امام زاده مشهد اردهال، در دیشب خود چه‌ها دید و صبح، آن دم که من به خواب رفتم، در صحن امامزاده چه گذشت؟

* تمام اشعار داخل گیومه از هشت کتاب است



سپهری
صورتگر صبور لحظه‌ها

□ اکرم افشار



تصویرگری یکی از برجسته‌ترین عناصر حیاتی در شعر سپهری، این شاعر نقاش، به شمار می‌رود تصویرهای او حاصل مراقبه در نفس طبیعت، نگاهی درونی به پدیده‌های عالم کثرت و تلاش معصومانه برای رسیدن به وحدت، یا نبض تپندهٔ هستی است. اما گروهی از منتقدان را رأی بر این است که بعضی از تصویرهای شعری سهراب، تنها تصویری از یك مشاهدهٔ بیرونی است و تفسیر، فراتری درخور آن نمی‌توان یافت. اما نزدیکتر شدن به دنیای فلسفی و ذهنی سهراب، مجال این سخن را از خوانندهٔ شعر او می گیرد. نگرش سهراب به جهان و هنر، متأثر از فلسفهٔ تائو وذن است. در این دیدگاه، تصویر جهان بیرون، نموداری از جهان درون است. بدینسان، یگانگی سهراب با طبیعت و زندگی، به ویژه پس از دورهٔ سرودن مجموعهٔ «شرق اندوه»، همواره رهگشای او به ماوراء آنچه درگذر و نظر است، بوده؛ هم از اینروست که می گوید:

من صدای وزش ماده را می شنوم
من به آغاز زمین نزدیکم
نبض گلها را می گیرم
آشنا هستم با سرنوشت تر آب، عادت سبز درخت
مثل بال حشره وزن سحر را می‌دانم
مثل یك گلدان می‌دهم گوش به موسیقی روییدن[1]

درجهانبینی تائو، هنرمند از طبیعت می‌آموزد، همچنانکه وُردزورث شاعر رمانتیك انگلیس می گوید: «طبیعت آموزگار تست.»[2] پس باید دربارهٔ کاج از کاج و دربارهٔ خیزران از خیزران آموخت، خودرا در آن غرقه کرد تا طبیعت پنهان آن آشکار شود.[3] سهراب نیز در آفرینش پرده‌های نقاشی و شعری خود از چنین تجربه‌ای بهره جسته است که نیك می‌داند: «نقاش ذن با طبیعت می جوشد و همدلی می کند. به خیزران و پرنده تبدیل می شود، پس خیزران و پرنده می کشد.»[4] و براستی او صدای «پر بلدرچین»، «رنگ شکم هوبره» و «اثر پای بز کوهی» را می شناسد و خوب می‌داند که «ریواس کجا می‌روید»، «سار کی می‌آید»، «باز کی می‌میرد»

هنرمندی از این دست، عطر وحدت را در مشام دارد. او با گذر از تصویر جهان بیرون به جهان درونی خود می نگرد و دیداری درونی با همهٔ پدیده‌های جهان دارد حاصل این دیدار، یگانگی با عالم مثال است:

نبض می‌آمیخت با حقایق مرطوب
حیرت من با درخت قاتی می‌شد.

دیدم در چند متری ملکوتم.[5]

تائو بازپیوستن، انسان به تمامی طبیعت است: بازپیوستن جهان کوچك به جهان بزرگ، آنچنانکه سهراب می گوید: «من، صخره ـ من،ام»، «تو، شاخه ـ تویی»[6] و در جستجوی این یگانگی است که می‌پرسد: «این سنگ پیوندش با من کو؟ آن زنبور پروازش تا من کو؟»[7] باشو شاعر هایکوسرا نیز وقتی می گوید:

برکهٔ کهن، آه
جهیدن غوکی
آوای آب.[8]

مفهوم یگانگی را در خاطر دارد که منِ شاعر، برکه، غوك و صدای آب همه تپشهای یك نبض‌اند گویی، صدای جهیدن غوك شاعر را به راز و نیاز با روح برکهٔ کهن می کشاند.

هایکو بیان اندیشه نیست بلکه تصویری است که در جان، بازتابی شهودی می‌یابد.[9] تشبیهات هایکو مجازی نیستند که خود شهودند. آن هنگام که شهود دست می‌دهد، تصویرها درجان، جان می‌گیرند و بواسطهٔ تجربه‌های درونی را بیان می کنند. در هایکو تصویر ابزار انتقال تجربهٔ شهودی است، از اینرو، درك کامل این تصویرها برای خواننده‌ای که هرگز چنین تجربه‌ای نداشته است، دشوار و گاه ناممکن می‌نماید. زیرا، «این تصویرها درجان، به تصورات کلی یا به مفهومهای کل»، به تصویرهای آغازین و کهن مفاهیم بدل می‌شوند. بدین‌سان شاعری که «در حافظهٔ چوب ببیند باغی، صورتش در وزش بیشهٔ شور ابدی خواهد ماند.»[10] و هموست که «میان گل نیلوفر و قرن پی آواز حقیقت» می‌دود.[11]

هایکوسرا براساس خرد ذن باید آرام بنشیند و کاری نکند تا «اکنون جاوید، خودکاری بکند.»[12] و سهراب‌وار بگوید: «زندگی آب تنی کردن در حوضچهٔ اکنون است.»[13] دیدارهای ناگهانی با طبیعت، جوهرهٔ هایکوست و هنگامیکه شاعر درحالت «نه جان و نه اندیشه» قرار گرفته است، بی هیچ قصد و اندیشه‌ای می‌سراید، زیرا «هایکو خود می‌آید، شاعر آب رگش هشیار نیست.»[14]

آنچنانکه سهراب می گوید:

آیینه شدم، از روشن و از سایه بری بودم، دیو و پری آمد،
دیو و پری بودم، در بی خبری بودم.[15]

از اینرو، هایکویی که از آن سخن رفت، تنها توصیف عینی جهیدن غوکی بر برکه و صدای حاصل ازآن جهش نیست[16] که بیان «روشن شدگی یا اشراق آنی» است، که چون:

یکی برق آذرخش
صدای قطره‌ها
میان خیزرانها فرو می‌افتاد[17]

«زبان شهود همیشه ساده است که سخن راست و مستقیم است، بی هیچ ایهام.»[18] پس «برای سرودن هایکو کودکی خردسال شوید.» زیرا که «دست هر کودك ده سالهٔ شهر شاخهٔ معرفتی است.»[19] در حقیقت، هایکوسرا باید با همان چشمی به جهان بنگرد که بار نخست چشمان شگفت زدهٔ ما با جهان روبه‌رو شد.[20]

شاعر و نقاش ذن هنگام آفرینش در «ندانستگی»، اصل همهٔ دانستگیها، به سر می برد.[21] او «پشت دانایی» اردو می‌زند.[22] زیرا، ناخودآگاه کیهانی او اصل همهٔ خلاقیتها و دانشهاست.[23] چنین شاعری، عارفی آشنایی زداست که «غبار عادت» از چشمها رُفته و در پس هر پدیده دنیایی پر از کشف و شهود را پنهان می بیند. اما غم رمز و رازش نیست و تنها به هدیهٔ تصویری بسنده می کند تا «دست در جذبهٔ یك برگ [بشویی] و سرخوان [بروی]»[24]، زیرا

کار ما نیست شناسایی «راز» گل سرخ
کارها شاید این است
که در «افسون» گل سرخ شناور باشیم[25]

هایکو تنها شعر نیست «دستی اشاره کننده است دری نیمه باز و آیینه‌ای پاك است.»[26] راه بازگشت به طبیعت و افشاگر «راز بودن. شدن»[27] است سهراب بر آنست که «گویندهٔ هایکو ناگفته را در خیال خود می گوید. هایکو بیشتر در سپیدی کاغذ نهان است و بارهایکو بیشتر به دوش روان خواننده است.»[28] همچنانکه نقاش ذن‌گرا «تکه‌ای از درخت را می‌نماید، تا تماشاگر درخت را درون خود تمام کند.»[29] براستی هنر سهراب جوهر مکتب تائوودن را دریافته است و آنچه سهراب دربارهٔ شعر و نقش تائویی می گوید وصف هنر خود او نیز هست. اما این هنر گویای رازهایی است آشنا با گوش اهل دل. بدینسان، خواننده را جانی شهودی باید و پرورشی از این دست که به تفسیری فراتر از صورت بپردازد[30] که

شعری بدین گونه اگر بر آنی که بگویی
نخست باید جانی از این گونه را درخود باشی
نقشی بدین گونه اگر برآنی که بنگاری
نخست باید که نقشی از این گونه را اندریابی[31]

سهراب روان تائوئیست را یك تهی می‌داند که آمادهٔ پذیرش هر چیز است. «هنگامیکه روان ناب و شفاف است، آنسان که پنداری در آینه آب افتاده است، هیچ چیز جهان ناخوشایند او نیست.»[32] در اینجاست که سهراب از یکسانی نیلوفری گذرا با کاجی هزاران ساله در خاطرهٔ هنرمند یاد می کند. دارو داروك برای هایکوسرا یکسان است: تا در شعرش بگنجد:

داروکی خرد
بر برگ موزی نشسته
می‌لرزد.[33]

هم از اینروست که سهراب گله می‌کند:

چرا در قفس هیچکسی کرکس نیست
گل شبدر چه کم از لالهٔ قرمز دارد[34]
و چرا
کسی از دیدن یك باغچه، مجذوب نشد
هیچکس زاغچه‌ای را سر یك مزرعه جدی نگرفت[35]

پس به دنبال شهری پشت دریاها می گردد که:

در آن پنجره‌ها روبه تجلی باز است...
مردم شهر به یك چینه چنان می‌نگرند
که به یك شعله، به یك خواب لطیف[36]

و گویی در این شهر است که «شاعران بزرگ به برگهای مهاجر نماز می‌برند»[37] و «خاك موسیقی احساس ترا می شنود.»[38]

هنرمندی از این دست که در ذهن او چیزی به چیزی جلوه نمی فروشد، اثری می آفرینند که «یکجا به چشم می آید»[39] زیرا که چشم او خود مهربان و وارسته به جهان نگریسته است.

هنرمند تائویی و سهراب در سیر انفسی و آفرینش هنری خود، در پی تجربهٔ یگانگی میان شناسا، شناسنده و موضوع شناخت‌اند. صمیمی‌تر بگوییم در پی وحدت و یکدلی و نظارهٔ عالم یکرنگی‌اند که پیامد آن آرامشی ژرف است. این تجربه در تائو «سَمادی» خوانده می‌شود[40] که حاصل ذهنی رام و آرام است. هنگامیکه شخص سمادی را تجربه می کند حالت ندانستگی آشکار می شود.[41] پس تجربهٔ حاصل از ندانستگی چون شعر هایکوسرا و سهراب نیز می تواند انسان را به سمادی، مطلوب همهٔ تلاشها، برساند.

هنر سهراب در انداختن طرح تصویری است که «خردچشم» را از تماشاگر ـ خوانندهٔ خویش می طلبد تا با چشم روان خود به مشاهده نشیند. گرچه گاه در نگاه نخست بر شعر و نقاشی سهراب، آنرا تفسیر و معنایی تجوییم، اما جان جانمان با آن یکی می‌شود و آنرا درمی‌یابد. منظومهٔ «ما هیچ، مانگاه» تجربهٔ نهایی او در نگریستن و کوشش در بیان نگاهی است به قصد فهم اشیاء. چنین است که سهراب می گوید: «در سفالینهٔ چشم، صد برگ نگه بنشاندم»[42] زیرا:

باید بلند شد
در امتداد وقت قدم زد
گل را نگاه کرد
ابهام را شنید[43]

براستی رمز تکیه بر دیدن تصویر در هایکو و شعر سهراب چیست؟

خرد شرق همواره با بهره جستن از حواس گوناگون راهی برای دستیابی به سمادی و آرامش درونی جسته است. یکی از این طرق، تجسم و تمرکز بر یك تصویر است. پس از تمرکز بر یك ماندالا و یا یك تصویر، سالك چشمها را می‌بندد تا ذهن او در سطحی ظریف به تجربهٔ آن صورت بپردازد و آن را به صورتی درونی و سپس به هیچ تبدیل کند. این هیچ پوچی نیست که پُری و سرشاری درون است[44] سهراب نیز همواره در طلب رفتن به «خلوت ابعاد زندگی» بوده، تا او را نشانی از «حضور هیچ ملایم» دهند.[45] اما ماندالا چیست؟ در تفسیر کهن الگوها، یونگ ماندالا را شکلهایی هندسی می‌داند که معمولاً از دایره‌ای محصور در مربع و با نقشهایی در مرکز آن تشکیل شده‌اند و بیانی نمادین از آرزوی وحدت معنوی و انسجام روانی در خرد شرق است. در شکلهای گوناگون ماندالا، مثلث، مربع و دایره به نشانهٔ اعداد ۳، ۴ و ۵ دیده می شوند.[46] ماندالا، هایکو نقش نمادین جهان اصغر و اکبر است.

در کتاب «اتاق آبی» ، سهراب هشت محلی را که در جهات اصلی و فرعی ماندالا جای گزیده‌اند، مکان مراقبهٔ زاهدان می‌داند.[47] در خانهٔ کودکیهای او در کاشان، اتاقی آبی و چهارگوش باطاق ضربی بود. او این اتاق را یادآور خانهٔ تقویم می‌داند. که کائنات را در خود جای دارد، با قاعده‌ای مربع، سمبل زمین و بامی گرد به شیوهٔ آسمان.[48] سهراب بعدها پی می‌برد که اتاق آبی «جای بیدار شدن خود آگاهی رهاننده»، بازیابی وحدت و رستگاری» بوده است.[49] سهراب راهنمای معمار هنرمند را در بنای آن اتاق، کشف و شهود می‌داند و به یاد می آورد:

اتاق آبی یك ماندالا بود. اینرا دیر فهمیدم. من راحت به درون این ماندالا راه یافته بودم. من در اتاق آبی چیز دیگری می‌شدم. انگار پوست می‌انداختم. زندگی رنگارنگ عزیزی‌ام بیرون، در باغ کثرت می‌ماند... میان چاردیواری‌اش هوایی به من می‌خورد که از جای دیگر می‌آمد. در وزش این هوا غبارم می‌ریخت، سبك می‌شدم و پر می‌کشیدم... اتاق آبی صدایم می‌زد... و می‌رفتم تا میان اتاق آبی بمانم و گوش بدهم. چیزی در من شنیده می‌شد. مثل صدای آب که خواب شما بشنود. جریانی از سپیده‌دم چیزها از من می‌گذشت و در من به من می‌خورد. چشم چیزی نمی‌دید: خالی درونم نگاه می‌کرد و چیزها می‌دید. به سبکی پر می‌رسیدم و در خود کم‌کم بالا می‌رفتم و حضوری کم‌کم جای مرا می‌گرفت. حضوری مثل وزش نور.[۵۰]

سهراب، این پیرو هنر ذن، از همان کودکی دریافته بود که «صورت را باید به کناری زد تا روان با دیگر روانها روبارو مکالمه کند»[۵۱]. از اینرو، این هنر «توصیفی نیست. [چندان] سر آموزش ندارد و سرانجام به انگارهٔ تهی می‌رسد.»[۵۲]

اینچنین است که تصویر و شیوهٔ هدایتگری آن به دنیای درون، در فرهنگ ذن و ذهنیت سهراب، نقشی واحد و اساسی دارد. این طرح مشترك را می‌توان در چند هایکو و چند شعر از سهراب دنبال کرد:

آه نیلوفر صحرایی!
دلو به دام افتاده است!
من در پی آب بودم.[۵۳]

در این هایکو، چی‌یو به ظاهر سخن از نیلوفری می‌گوید که به دلو چاه آب پیچیده و شاعر برای اینکه پیچك نیلوفر را باز نکند، برای گرفتن آب به سوی دیگر می‌رود. اما در حقیقت این شاعر است که در صبحگاه، به دام زیبایی گل نیلوفر افتاده و به هنگام شناسایی گل نیلوفر رسیده است.

جذبه‌ای که از زیبایی این گل به او دست می‌دهد، جهان را یکسره به نیلوفری بدل می‌کند، به تنهایی شکفته: «این زمانی است که چی‌یو براستی گل را می‌بیند و گل هم او را.»[۵۴] این هایکو سخن از همانی کامل شناسنده و موضوع شناسایی دارد. همچنانکه سهراب در شعر «گزاره» می‌گوید:

باز آمدم از چشمهٔ خواب، کوزهٔ تر در دستم.
مرغانی می‌خواندند. نیلوفر وا می‌شد. کوزهٔ تر بشکستم.
در بستم
و در ایوان به تماشای تو بنشستم[۵۵]

این هایکو

برکهٔ کهن، آه
جهیدن غوکی
آوای آب.

از باشو[۵۶] توصیف صحنه‌ای در تنهایی، با آرامش در برکه‌ای کهن و با انبوهی از درختان گرداگرد آن است. محیط آرام و سطح یکدست و بی‌چین برکه را جهیدن غوکی در هم می‌شکند. اما این آشفتگی بر وزش آرامش می‌افزاید، زیرا صدای بخش شدن آب، شاعر را از حضور آرامش گل آگاه می‌کند. این آگاهی «در کسی بیدار می‌شود که روانش براستی با روان جهان همنوا باشد.»[۵۷]

شاعر این هایکو، لحظه‌ای شهودی را تصویر می‌کند، همچنانکه سهراب:

بر آبی چین افتاد،
سیبی به زمین افتاد
گامی ماند،
زنجره خواند.[۵۸]

گرچه نگرش سپهری بر جهان و هنر مایه‌ای غنی از اندیشه‌های مکتب تائو دارد، اما جان او در بستر غنی فرهنگ و عرفان جهانی آرمیده است:

هر کجا گلهای نیایش رست، من چیدم:
قرآن بالای سرم، بالش من انجیل
بستر من تورات و زبرپوشم اوستا،
می‌بینم در خواب:
بودایی در نیلوفر آب.[۵۹]

یادداشتها

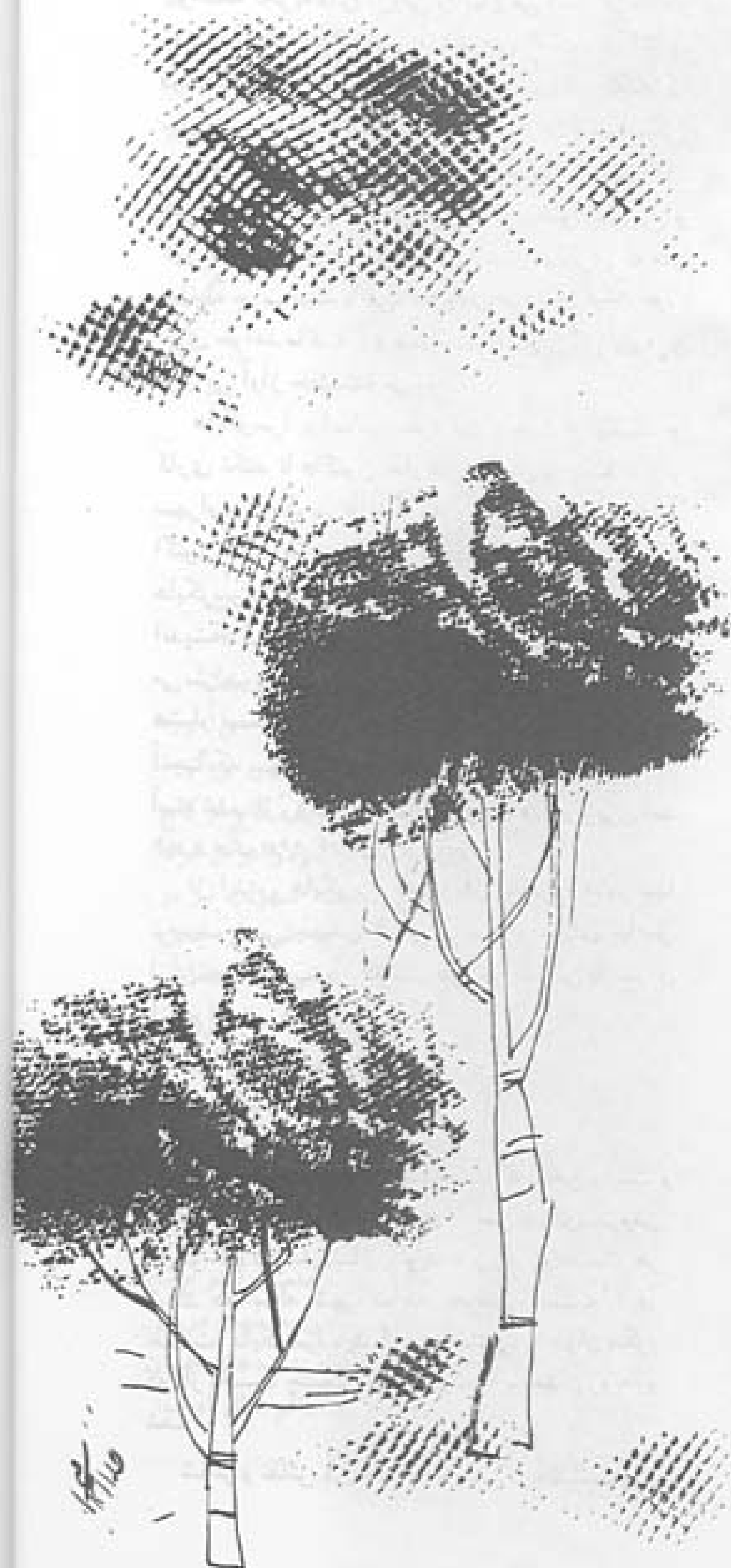
۱) «صدای پای آب»، هشت کتاب، ص ۸۸ ـ ۲۸۷.
۲) «The Tables Turned», William Wordsworth
۳) هایکو، ص ۶۹.
۴) اتاق آبی، ص ۵۶.
۵) «نزدیك دورها»، هشت کتاب، ص ۴۱۵.
۶) «جنبه»، هشت کتاب، ص ۲۲۲.
۷) «شکپوی»، هشت کتاب، ص ۲۲۶.
۸) هایکو، ص ۴۲.
۹) هایکو، ص ۴۳.
۱۰) «سورهٔ تماشا»، هشت کتاب، ص ۳۷۵.
۱۱) «صدای پای آب»، هشت کتاب، ص ۲۹۹.
۱۲) هایکو، ص ۱۹.
۱۳) «صدای پای آب»، هشت کتاب، ص ۲۹۲.
۱۴) ص ۱۸.
۱۵) «شورم راه»، هشت کتاب، ص ۲۳۸.
۱۶) هایکو، ص ۲۴.
۱۷) همان.
۱۸) هایکو، ص ۲۳.
۱۹) «پشت دریاها»، هشت کتاب، ص ۳۶۴.
۲۰) هایکو، ص ۲۳.
۲۱) هایکو، ص ۲۰.
۲۲) «صدای پای آب»، هشت کتاب، ص ۲۹۸.
۲۳) هایکو، ص ۲۵.
۲۴) «صدای پای آب»، هشت کتاب، ص ۲۹۸.
۲۵) همان.
۲۶) هایکو، ص ۲۵.
۲۷) هایکو، ص ۲۷.
۲۸) اتاق آبی، ص ۵۵.
۲۹) همان، ص ۵۶.
۳۰) هایکو، ص ۴۶.
۳۱) هایکو، ص ۹۴.
۳۲) اتاق آبی، ص ۵۷.
۳۳) هایکو، ص ۳۵.
۳۴) «صدای پای آب»، هشت کتاب، ص ۲۹۱
۳۵) «ندای آغاز»، هشت کتاب، ص ۳۹.
۳۶) «پشت دریاها»، هشت کتاب، ص ۳۶۴.
۳۷) «مسافر»، هشت کتاب، ص ۳۱۸.
۳۸) «پشت دریاها»، هشت کتاب، ص ۳۶۴.
۳۹) اتاق آبی، ص ۵۷.
۴۰) Samadhi، هایکو، ص ۱۵ و Effortless Being, P.39
۴۱) هایکو، ص ۱۸.
۴۲) «نراوه»، هشت کتاب، ص ۲۵۳.
۴۳) «هم سطر، هم سپید»، هشت کتاب، ص ۴۲۸.
۴۴) Effortless Being, P.39
۴۵) «مسافر»، هشت کتاب، ص ۳۲۸.
۲۶) A Hand Book of Critical Approaches to Literature, P.58
۲۷) اتاق آبی، ص ۵۰.
۲۸) همان، ص ۱۶.
۲۹) همان، ص ۲۱.
۵۰) همان، ص ۲۲ ـ ۲۱.
۵۱) همان، ص ۵۴.
۵۲) همان.
۵۳) هایکو، ص ۵۰.
۵۴) همان.
۵۵) «گزاره»، هشت کتاب، ص ۲۲۲ ـ ۲۲۱.
۵۶) باشو هایکو سرایی است که دگرگونیهای بسیاری در سرودن هایکو ایجاد کرد.
۵۷) هایکو، ص ۴۲.
۵۸) «شکپوی»، هشت کتاب، ص ۲۲۵.
۵۹) «شورم راه»، هشت کتاب، ص ۲۳۸

منابع و مآخذ (فارسی)

باشایی، ع و شاملو، احمد. هایکو شعر ژاپنی. تهران: انست، ۱۳۶۱.
سپهری، سهراب. اتاق آبی. تهران: انتشارات سروش، ۱۳۶۹.
سپهری، سهراب. هشت کتاب. تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۵۸.

منابع و مآخذ (انگلیسی)

Guerin, Wilfred 2. **A Handbook of Critical Approaches to Literature,** 2 nd ed. New - York: Harper & Row Publishers,?.
Patanjali **Effortless Being! The Yoga Sutras of Patanjali,** trans. Shearer Alistair. London: Wildwood House 1977.
Wordsworth, Willianm «The Tables Turned», **The Norton Anthology of English Literature** ed. Hooshang Honarvar, **et al.**eds. Tehran: Vahid Publication, 1985.



جمعه

محمد خسروی راد

مرد گوشی تلفن را برداشت و شماره ای گرفت.

ـ«سلام»

ـ«علیکم، شما؟»

ـ«مزاحم تلفنیم»

ـ«خوب، امر؟»

ـ«هیچی، نمی خوای قطع کنی؟»

ـ«مگه نمی خوای مزاحم بشی؟»

ـ«چند بار دیگه مزاحم شدم... یادته؟ زود قطع کردی...»

ـ«آره: بنال!»

ـ«حالا من می خوام قطع کنم»

گوشی را گذاشت. خندید.

ـ«این دفعه من پوزشو زدم»

سیگاری روشن کرد. دوباره خندید. دود سیگار را با ولع پایین داد. گوشی تلفن را برداشت، شماره ای گرفت. گوشی را گذاشت.

ـ«این گربه کجاست؟»

زنش داشت روبالشی را کوك می زد:

ـ«می خوای چیکار کنی؟»

ـ«باش ور برم، همین.»

ـ«بیکار شدی باز؟»

ـ«بیکار؟ نه، ولی یك کم آره»

بلند شد. اطراف خانه را نگاه کرد. عکس خودش با گربه ـ روی دیوار ـ نظرش را جلب کرد. زن هم به عکس خیره شد:

ـ«اون زنته، نه من»

مرد خندید. با خودش گفت:

«شایدم اونایی که بهشون زنگ...»

سرش را یك دور چرخاند. ادامه داد:

«شایدم؟... شایدم یك چیز دیگه»

نخندید. ابروهاش را بالا انداخت. پایین. اخم. بلند شد. سیگار را گذاشت تو جاسیگاری. سیگار داشت دود می کرد، زن سرش را به چپ و راست تکان داد و نفس عمیقی کشید. مرد یك دور ـ سریع ـ دورِ اتاق چرخید. ایستاد. رو به زن:

ـ تو هم شوهرت این رو بالشیه... اون پرده ها... اصلا...»

زن چیزی نگفت. مرد رفت سراغ تلفن. بی آنکه بنشیند، گوشی را برداشت. گذاشت. نشست. قندان را از کنار تلفن برداشت. تکان داد. بزرگترین قندِ قندان را گرفت بین انگشتهاش. سماور را نگاه کرد.

ـ«چرا هیچ کی زنگ نمی زنه، اه!»

سرش را خاراند. گوشی را برداشت.

ـ«بوق... بوق... بوق... اه»

گوشی را گذاشت. زن روبالشی را تا کرد. پرده را به دست گرفت مشغول شد. کوك. مرد حبّه قند را گذاشت تو دهانش. مزمزه کرد. رفت طرف پنجره. بازش کرد. ماندهٔ قند را تُف کرد بیرون. برگشت طرف جاسیگاری. سیگار به فیلترش رسیده بود. خاموشش کرد. سیگار دیگری گیراند. گذاشت تو زیرسیگاری. بلند شد. زیرپیراهنش را درآورد. پرت کرد رو تلفن. نشست. دستی روی سینه اش کشید و با موهاش ور رفت. زن گفت:

ـ«راستی، فردا ظهر... یادت نره، هفتم خالمه»

مرد چیزی نگفت. بلند شد. رفت طرف جالباسی. پولهای توی جیب کتش را درآورد. اسکناسهای مچاله شده. شمردشان. بی آنکه صافشان کند، گذاشت توی جیب. زیرپیراهنش را پوشید. بعد لباسهاش را. سریع. رفت طرف آینه. شانه ای از جیبش درآورد. موهاش به هم ریخته بود. ندیدشان. شانه را کشید به موهاش. عکس خودش با گربه را از روی دیوار کَند. گذاشت تو جیبش. زن نگاهش می کرد. سر تکان می داد. کوك می زد. مرد بی آنکه به زن نگاه کند، گفت:

ـ«خداحافظ»

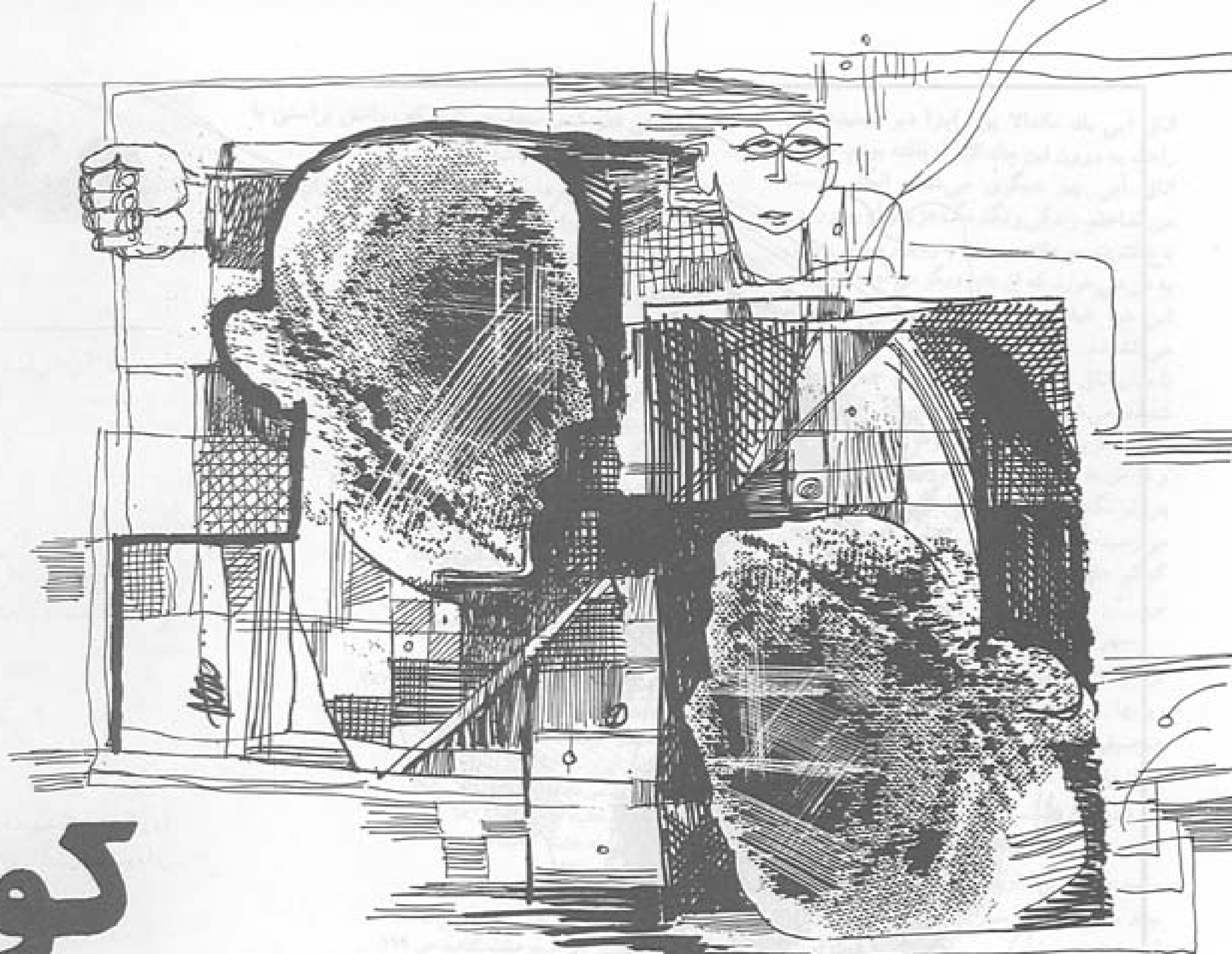
ـ«مواظب خودت باش. میری جواب آزمایش رو...»

ـ«تو هم مواظب...»

ـ«مواظب چی؟»

ـ«مواظب؟ هیچی، سوزن نره... نره تو دستت»

از اتاق خارج شد. زن پشت سر مرد خندید. کمرنگ. سیگار تو زیرسیگاری روشن بود. دود. زن به دود سیگار نگاه کرد. خندید. کمرنگ. به کوك زدن ادامه داد.



نقد و بررسی آثار و اندیشه‌های میلان کوندرا «بخش دوم»

کوندرا درگیر تناقضات

□ محمدرضا گودرزی

اصولاً کوندرا در رمان به دنبال چه بود؟: «... کوندرا لازم بود از آنچه داشت از دست می‌رفت، تعریف روشنی کند... از نظر او، این ارزیابی مجدد به معنای جست و جو برای یافتن تعریفی از هویت و فرهنگ اروپایی بود. هویت و فرهنگی که وی در رمان اروپایی یعنی پرابهامترین و متناقض ترین شاخهٔ ادبی این خطه پیدا کرد. او در رمان، الگویی برای شخصیت اروپایی نیز کشف کرد.»[1]

هویت و فرهنگِ اروپا برای کوندرا چه مفهومی داشت؟ و او رمان را چه‌گونه به این فرهنگ مرتبط می‌کرد؟

: «رمان، دستاورد اروپاست، اکتشافات آن، هرچند به زبانهای گوناگون انجام یافته باشند، به همهٔ اروپا تعلق دارند. این «سلسله اکتشافات» (و نه مجموعهٔ آنچه نوشته شده است)، تاریخ رمان اروپایی را تشکیل می‌دهد.»[2]

«رمان اروپایی (همچنانکه موسیقی اروپایی) با غنای اشکال خود، با شدت بی‌اندازه متمرکز تحول خود و با نقش اجتماعی خود، در هیچ تمدن دیگری همانند ندارد.»[3]

در اینجا اوج نظریات اروپامدارانهٔ او مشخص می‌شود. از اینکه رمان به مفهوم امروزهٔ آن، دستاورد اروپاست و سروانتس آغازگر آن: بحثی نیست، اما اگر کسی بخواهد ادبیات را از رود جاری اندیشهٔ بشری منتزع سازد و به آن هم اکتفا نکرده، عقاید منطقه‌گرایانه داشته باشد، حرکتی مشکوك صورت داده است. رمان به عنوانِ یکی از شاخه‌های ادبیات و یکی از شاخه‌های اندیشهٔ اجتماعی، جریانی پیوسته و پویاست که با انواع شکلهای ادبیِ ماقبل خود (حکایت، رمانس، قصه، افسانه، نمایشنامه و شعر) پیوندی تنگاتنگ داشته است. این حوزه‌هایِ آبشخورِ رمان در سراسر گیتی پراکنده بوده‌اند. نگارنده بی‌آنکه وارد مقولهٔ منطقه گرایی شود، ناگزیر است به نقش «هزار و یکشب» و همچنین اشعار و آثار متنوع فلسفی ـ ادبی گذشتهٔ ژاپن، چین، هند و ایران، در ادبیات جهان، تأکید ورزد و رمان را صرفاً به مثابهٔ شکل پیشرفته‌یی از این جریانات ادبی و پایه مایه گرفته از آنها قلمداد کند. (کافی است به عنوانِ نمونه به نقش حکایتهای شوالیه‌یی در پیدایش دن‌کیشوت توجه کنیم) با امید به اینکه، اهداف دیگری پشت پرده وجود نداشته باشد.

کوندرا معتقد است که دولت شوروی سابق در جهت امحای هویتِ فرهنگی اروپای مرکزی کوشش فراوانی به کار بسته است. و وظیفهٔ او و سایر متفکرین اروپای مرکزی است که به مقابله برخیزند و جهت حفظ این فرهنگ بکوشند و برای این کار او دست نیاز به سوی اروپای غربی (آن زمان) دراز می‌کند و از آنها استمداد می‌طلبد. استمدادی هشدارگونه.

: «درواقع در همین اروپای مرکزی است که غرب توانست، برای نخستین بار در تاریخ معاصرش، مرگ غرب را با چشم خود ببیند، و این، اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، هنگامی بود که با جذب شدن ورشو، بوداپست و پراگ در امپراتوری روس، جدا شدن قطعه‌ای از وجود خویش را مشاهده کرد.»[4]

«اروپای مرکزی همیشه آرزو داشته است که نسخه فشرده‌تری از خود اروپا با همهٔ گوناگونیِ فرهنگ آن باشد، یك اروپای کوچكِ باستانی، نمونه‌ای کوچك شده از اروپایی متشکل از مللی که مطابق با قانونی واحد ساخته شده باشند. یعنی بیشترین تنوع در کوچکترین فضا.»[5]

«کشورهای اروپای مرکزی احساس می‌کنند که تغییری که پس از سال ۱۹۴۵ در سرنوشت آنان پیش آمده است فقط فاجعه‌ای سیاسی نیست. هجومی به تمدن آنها نیز هست. و مفهوم عمیق مقاومت آنان تلاشی است که برای حفظ هویت خود ـ یا از طریق دیگر، برای حفظ غربی بودن خود می‌کنند.»[6] (تأکید از نگارنده)

آیا با غرق شدن در شبکهٔ امپریالیستی غرب و پذیرش معیارهای ارزشی آنها، تمام معضلات کشورهای اروپای مرکزی حل می‌شود؟ آیا شبکه‌های نامرییِ‌ای که آنجا جهتِ امحای هویت انسان در جریان است، از چشم کوندرا دور مانده است؟ و ما به عنوان یك عضو جامعهٔ پیرامونی، از گزند غرب در امان بوده و ماهیت آنها را انسانی‌تر یافته‌ایم؟

گفتیم که کوندرا آنجا که از سیاست سخن گفته، اثر خود را در برابر زمان، آسیب پذیر ساخته است. با فروپاشی سیستمهای توتالیتر روسیه و اروپای مرکزی، دیگر قهرمانان آثار کوندرا، در آن «موقعیت» و «وضعیت» قبل نیستند و تاریخ و فرهنگشان هم از قید آن قیمومت خارج شده است. پس، دیگر مردم اروپای مرکزی نباید معضلی داشته باشند! اما همان زمان هم که کوندرا آن سخنان را می گفت، باز به حرف خودش باور نداشت: «درواقع، این آینده است که دربارهٔ ما به داوری خواهد نشست، **و مسلماً بدون هیچگونه صلاحیتی**.»[۷] (تأکید از نگارنده)

چرا بدون هیچگونه صلاحیتی؟ مگر کسی که اندیشه هاش ریشه در حقیقت داشته باشد از آینده و داوری آن بیمناك است؟ او زمانی که به غرب می رود، به عنوان یك متفکر مردد، می بیند که آنجا هم از آن بهشتِ گمشده خبری نیست. لذا دچار تناقض می شود وذهنیتش درهم می ریزد و به ناچار موضعی فراانسانی ـ فراتاریخی (به زعم خودش هستی شناسانه) می گیرد و همین نگرش، او را به فلسفهٔ پوچی و عدم باور به انسان می کشاند. پس به انسان که موجودی متحول و پویاست، به عنوان موجودی ایستا و دارای «امکان» شرّ و قتل می نگرد. آیا این انسان که تابع شرایط متفاوت هستی اجتماعی اش است، در همه حال پلید و شرور است، یا اینکه این شرایطند که از او موجودی شرور می سازند؟ سگ از بی گوشتی، به نان خشك هم قناعت می کند. خروس از بی دانگی آشغال گوشت و خرده جگر می خورد. ماهیِ گیاهخوار آکواریومی از بی غذایی دم همنوع خود را می جود.

در تحقیقاتی که دربارهٔ «رفتار هیجان جمعی» هنگام «لینچ کردن» به انجام رسید، نتیجه این بود: «درواقع مکانهایی که در آن اعمال لینچ کردن صورت می گیرد، فقیرانه ترین مکانهاست ودر سالهایی این حادثه بیشتر اتفاق می افتد که در آن قیمت پنبه از هر وقت دیگر نازل تر است. همبستگی این حادثه با وقایع اقتصادی را باید از دید روانشناسی اجتماعی تعبیر و تفسیر کرد.»[۸]

از دیدگاه آماری هم، اشخاص لینچ کننده اغلب از طبقات محروم بودند. پس انسان در شرایطی ویژه می تواند تنزل کند، و در شرایطی دیگر می تواند روح خود را اعتلا داده و به درجاتی برساند که معیارهای ارزشیِ غرب قادر به سنجشش نباشند.

(شرایط که گفتم، مسأله‌ای عام است، وگرنه در تمام شرایط تاریخی، انسانهای والایی بوده و هستند که بر جبر جامعه تسلط یافته و در شرایطی دشوار، به مدارج عالی روح رسیده‌اند.)

انسان موجودی است همواره در حال «شدن». اما از دیدگاه کوندرا او موجودی است «بوده» و «ممکن» که همواره در دایرهٔ «موقعیت»، به تحقق آن «امکان» می پردازد. این دیدگاه در نهایت به موضعی ضد انسانی و پوچ ختم می شود. کوندرا زمانی که با ماك ـ ایوان مصاحبه می کرد، از نامهٔ یك سوئدی مثال آورد که آن شخص، آخرین بخش کتاب «خنده و فراموشی» را دارای کیفیتی ضد اجتماعی ـ ضد انسانی دانسته است.[۹] و کوندرا، کلامی در جهت رد آن عقیده، بیان نمی کند. چرا که او به تبع استاد دیگرش نیچه «از دیدن شر و خونخواری در جهان خوشحال می گردد.»[۱۰]

اندیشهٔ پوچی، اصولاً اندیشهٔ جدیدی نبوده، بلکه در دوره هایی خاص (بخصوص پس از بحرانهای بزرگ اجتماعی) اندیشهٔ روشنفکران یك جامعه را به خود مشغول می کرده است. اوج تخطئهٔ حرکتهای انسانی را در این جمله می بینید: «پیکارها، حوادث هولناك و فجایع، هیچ معنایی نمی دهد، هیچ ارزشی ندارد و سزاوار احترام یا ستایش نیست. تنها چیزی که موجب می شود دیگران به فرازش غبطه بخورند، کار اوست که دور از جنجال انجام می پذیرد.»[۱۱]

برای رسیدن به هستی شناسی (یا به قول یوخنسکی «چیزی که هست») و تحلیل وسیع انسان در همهٔ ابعاد، باید از واقعیتها (آنچه که هست) و تاریخ کمك گرفت. واقعیتها از این زاویه که انسان موجودی در خلأ شکل گرفته نیست و «انسانِ کلی» صرفاً مفهومی فلسفی است. بلکه هستی انسان در زمانها و مکانهای متفاوت، مشخصات عینی واضحی دارد. اگرچه این عینیات، «از دیدگاه اندیشهٔ دیالکتیکی، ثابت و تغییرناپذیر نیستند و یك «عین» در پیوندی تفکیک ناپذیر با کلی بزرگتر قرار دارد، و نیز با ذهنِ اندیشنده ای ارتباط دارد که خود بخشی از یك وضعیت تاریخی است.»[۱۲]

واقعیت این است که انسانی درگیر مفاهیم «وحشت»، «ناامنی»، «خفقان» و «فقر»، نمودهای هستی اش به عنوانِ یك انسان، نمی تواند صورتی طبیعی به خود بگیرد و قادر نیست به ماهیت وجودی خودش نائل شود. انسان با تبدیل شدن به کالا و در معرض بیع و شراع قرار گرفتن، ارزشهای درونی اش نفی شده و از مسیر انسانیتش منحرف شده و به سمت شیئی شدن سوق داده شده است. پس هستی شناسی، ناگزیر است هر لحظه تماسش را با واقعیت حفظ کند، و واقعیت در مجموعه خصوصیات انسانیِ انسان نهفته است و نمی توان حکمی کلی برای آن صادر کرد. ببینیم برخورد کوندرا با تاریخ چیست.

: «قضاوت تاریخ حتماً ظالمانه است، شاید حتی احمقانه باشد. گفتن این حرف که تاریخ در مورد ما قضاوت خواهد کرد ـ که حرفی معمولی است، همه آن را می گویند ـ به این مفهوم است که ما تاریخ را ناگزیر عقلایی می دانیم ـ با حقِ قضاوت، با حق بیان حقیقت...»[۱۳] «در نظر کوندرا، تاریخ یك طرح است، یك نقش و تصویر ناتمام، و کسی در تاریخ، سنگینی بار «بازگشت ابدی» را تجربه نمی کند. این طرح درعین حال قلمرو امکانات بشری هم هست، امکاناتی که حد و مرزی ندارند و محدودیت نمی پذیرند.»[۱۴]

«ما گذاشته بودیم که تاریخ فریبمان بدهد، از فکر اینکه بر پشتِ اسب تاریخ پریده ایم و آنرا در زیر پایمان احساس می کنیم، سرمست بودیم، و اگرچه در بیشتر موارد، نتیجه شهوت زشتی نسبت به قدرت بود، باز (نظر به اینکه تمام امور انسانی مبهم است) یك توهم آرمانخواهانه باقی ماند (بخصوص، شاید در ما جوانها) و آن این که ما آدمهایی هستیم که عصر جدیدی را آغاز می کنیم. عصری که در آن بشر (تمام انسانها) دیگر بیرون از تاریخ قرار نخواهد داشت، دیگر زیر باشنهٔ آن خرد نخواهد شد، بلکه خود آنرا می سازد و اداره اش می کند.»[۱۵]

«تاریخ به همان سبکیِ زندگیِ یك فرد است، فوق العاده سبك، به سبکی پر است، مانند گرد و غبار در هوا معلق است، مانند چیزیست که فردا ناپدید می شود...»[۱۶]

بعد در ابتدای بار هستی، سبکی وجود را اینگونه وصف می کند: «فقدان کامل بار موجب می شود که انسان از هوا هم سبکتر شود، به پرواز درآید، از زمین و انسانِ زمینی دور گردد و به صورت یك موجود نیمه‌واقعی درآید و حرکاتش، هم آزاد و هم بی‌معنا باشد.»[۱۷] «کره زمین بدون هیچ اربابی، در خلأ به جلو می‌رود، سبکی تحمل ناپذیر هستی همین است.»[۱۸]

پس تاریخ برای کوندرا همان سبکی بار هستی است: «ما سبکی تحمل‌ناپذیر وجود را تجربه می کنیم»[۱۹]

در ابتدای بار هستی کوندرا از قول نیچه، دو نوع تصور از فلسفهٔ تاریخ را بازگو می کند. اول بازگشت ابدی یا سنگینی بار هستی که در آن معتقد است: «تکرار همه چیز، همانطور که پیش از این بوده و تکرار آن تا بی نهایت.»[۲۰] و دوم سبکی بار هستی که در آن: «زندگی به یکباره و برای همیشه تمام می شود و باز نخواهد گشت، شباهت به سایه دارد، فاقد وزن است و از هم‌اکنون آن را باید پایان یافته دانست، و هرچند موحش، هرچند زیبا و هرچند باشکوه باشد، این زیبایی، این دهشت و شکوه هیچ معنایی ندارد.»[۲۱]

در اندیشهٔ اول، انسان «مسئولیت» دارد. و در اندیشهٔ دوم، انسان موجودی هیچ و پوچ و بی مسئولیت است که با مرگش در تاریخ محو می شود. و به فراموشی سپرده می شود، و کوندرا اندیشهٔ دوم را می پذیرد. «اکثر مردم از روی میل، خودشان را با اعتقادی دروغین و دوجانبه گول می‌زنند، آنها به حافظهٔ ابدی (انسانها، چیزها، اعمال ملتها) و به اصلاحِ (اعمال، اشتباه ها، گناهان، بیعدالتیها) باور دارند. این هردو به یکسان اشتباه است. حقیقت درست در نقطهٔ مقابل است. همه‌چیز فراموش خواهد شد و هیچ چیز ترمیم نخواهد شد... هیچکس خطاها را اصلاح نخواهد کرد و تمام خطاها فراموش خواهند شد.»[۲۲]

جالب توجه است که بدانیم وقتی قهرمانِ رمانِ «جاده شاهی» اثر آندره مالرو به نتیجه‌یی مشابه سخنان کوندرا می‌رسد: «دیگر هیچ گاه در جهان، هیچ چیز، نه رنجهای گذشته اش را جبران خواهد کرد، و نه رنجهای کنونیش را...»[۲۳]

به این نتیجه می رسد: «انسان بودن چیزی پوچ و تهی است.»[۲۴] و کوندرا نیز با تعلق خاطر به سبکی بار هستی، جهان و انسان را یك بازیچه و موضوع بازی می داند و همانطور که دکتر پرویز همایون پور در مقدمه هنر رمان آورده است: «قهرمانان رمانِ «والس خداحافظی» و رمان «عشقهای مضحك»... پوچ بودن پندارها و خوشحالیهای بشر را باز می نمایند.»[۲۵]

کوندرا به تاریخ به عنوان موجودی مستقل و کامل که قضاوتی ظالمانه دارد و حافظه ندارد، برخورد کرده است. ما اگر تاریخ را به عنوان موجودیِ مستقل، از پیش تعیین شده و فراانسان تجسم کنیم، ناگزیریم

«قدیم» بودنش را هم بپذیریم و به ناچار بنیاد عقایدمان را بر تقدیرگرایی بنا کنیم، و همچنین بپذیریم که نگرشی از این دست، به عدم باور به انسان و مسئولیت او منجر می شود و به فردگرایی افراطی می انجامد با پذیرش فراموش شدن خطاهای تاریخ، اعمالی چون آدم‌سوزیهای سردمداران کلیسا در دوران انگیزیسیون یا آدم‌سوزیهای عُمال حزب نازی، بایست به فراموشی سپرده شود و خاطره‌ای هم از آن باقی نماند. و با این تمهیدات ناگزیریم بپذیریم که از این پس در مقابل انسان، دوراه بیشتر باقی نمانده است. الف) برای اجتناب از هر عمل اشتباهی (چون خطاها اصلاح نخواهند شد)، هیچ عملی مرتکب نشویم و جهان را به کام کامرواهایی که بر اسب مراد سوارند، واگذاریم و یا اینکه ب) به انسانِ برترِ کامل (اندیشه‌یی وام گرفته از نیچه) باور داشته باشیم که اشتباه ناپذیر است و مطلق.

کوندرا به دلیل فردگرایی و عدم باور به انسان، جوامعی را که در آن فرد، اهمیت درجه دوم دارد را «جهان افراد بی شعور و بی احساس» می نامد. او در عین اینکه برخورد ایدئولوژیك را نکوهش می کند: «هنری که از خندهٔ خداوند الهام می گیرد، برحسب ذات خود، تابع یقین‌های ایدئولوژیك نیست، بلکه نقیض آنهاست.»[۲۵]

اما خود با نفی ایدئولوژی، ایدئولوژی جدیدی را اثبات می کند. نفی یك ارزش، ارزشی نوین است. کوندرا حتی اگر نفی هم بکند، باز خودش اسیر ایدئولوژی خاص خودش است. تری ایگلتون می گوید:

: «متن ممکن است در رابطه‌اش با واقعیت، آزاد به نظر برسد (می تواند شخصیت‌ها و موقعیت‌ها را به ارادهٔ خود بسازد) اما در استفاده از ایدئولوژی، آزاد نیست. در این‌جا ایدئولوژی به آموزه‌های سیاسی آگاهانه اطلاق نمی شود، بلکه کلیهٔ نظام‌های نموداری (زیبائی‌شناسی، مذهبی، قضائی و غیره) را که تصویر ذهنیِ فرد از تجربهٔ زیسته را شکل می بخشد، در بر می گیرد.»[۲۶] ایدئولوژی دامی است که کوندرا را از آن گریزی نیست. اما او با هوشمندی می‌خواهد خواننده را خلع سلاح کند تا با همان سلاح، اورا از پا درآورد: تمام ایدئولوژیها شکست خورده اند. در پایان، پرده های توهم از احکام جزمی ایدئولوژیها کنار رفت و مردم دیگر آنها را جدی نگرفتند.»[۲۷] بعد، دلیل شکست خوردن ایدئولوژی‌ها را، درست از آب درنیامدن پیش بینیِ فقیرتر شدنِ طبقه کارگر، در جریان توسعهٔ سرمایه‌داری ذکر می کند. در اینجا برگِ پنهان کوندرا رو می‌شود و اروپا و آمریکا (جهان سرمایه‌داری پیشرفته) به خاطر بهبود وضع کارگرانش، روسفید از آب درمی آیند. اما او نمی خواهد بداند که چرا در جریان توسعهٔ سرمایه‌داری، طبقهٔ کارگر با وجود اینکه هستیِ خود را به عنوان کالا به فروش گذاشت، به جای بدتر شدن وضعش، به یك رفاه نسبی دست یافت.

کوندرا به صلاحش نیست در این مسأله غور کند. نیروی فشار معنوی اندیشه‌های متفکران به علاوه نیروی فشار مادی طبقه کارگرِ غرب، سرمایه‌داری را روز به روز وادار به دادن امتیازات بیشتری کرد. و سرمایه‌دارانِ آنجا برای حفظ مصالح خود هر روز امتیاز بیشتری دادند، اما علت اصلی این نبود. این فقط فرعِ قضیه و شکل ظاهر آن بود. علت اصلی این بود که با تشکیل انحصارات و دگرگونی سرمایه‌داری، تمام تضادها و بحرانهای آنها منتقل به کشورهای پیرامونی و عقب‌افتاده ای شد که بار سنگین بحرانهای آنها را تحمل می کردند. و درواقع به قیمت هرچه فقیرتر شدنِ انبوه مردم در جوامع پیرامونی، طبقه کارگر غرب به رفاه نسبی دست یافت. و از طرفی چون دموکراسی سیاسی پیوند تنگاتنگی با پیشرفت اقتصادی دارد، توانستند از این رهگذر به آزادیهای هرچند محدود سیاسی هم دست پیدا کنند. یعنی درست برعکس باور کوندرا که علتِ اقتصاد پیشرفته و رفاه را، آزادی سیاسی می‌داند و تنها هم و غمش آزادی سیاسی است (که به نفسه واجب، اصولی و زیربنایی است). اگر در آینده، کشورهای پیرامونی، اندامهای اختاپوس‌وار کشورهای امپریالیستی را در جوامع خود قطع کنند، شاهد اوج گیری بحران و خشونت سیاسی در آنجا می‌شوند. و آنوقت است که پشت پردهٔ دموکراسیهای سیاسی آنها دیده می شود. و این همه برای کوندرا علی‌السویه است. چرا که مشکل او روشنفکر اروپای مرکزی است و مبارزه برای جلوگیری از امحای فردیت و تجاوز به تنهایی آنها.

برای بررسی آثار و اندیشه‌های کوندرا، گام به گام جلو می‌آییم. از نگرش فلسفی به انسان و شخصیتهای آثارش، به برخورد مشخص روانشناسانه، بعد تحلیل اوضاعِ اجتماعی ـ اقتصادی کوندرا و قهرمانانش و تعبیر او از فرهنگ، بعد نگرش به تاریخ و انسان، و اینك گام بعدی، گرایشات نوستالژیك او را تعقیب کردن و ارادتش را به «گذشته» اثبات کردن. ما برای این روش برخورد، گذشته از تبعیت از کوندرا، دلایل دیگری نیز داریم:

اول اینکه به عقیده جیمسون : «نقد دیالکتیکی، آثار ادبی منفرد را برای تحلیل مجزا نمی کند. یك فرد همواره بخشی از یك ساختار بزرگتر (یك سنت یا جنبش) یا بخشی از یك وضعیت تاریخی است.»[۲۸]

دوم اینکه به عقیدهٔ موکاروفسکی از پیش‌گامان فرمالیستهای روس: «حذفِ عوامل فوق ادبی از تحلیل انتقادی نادرست است.»[۲۸] «موکاروفسکی با بهره گیری از برداشت پویای تینیانوف از ساختهایِ زیبایی شناسی، تنش پویای میان ادبیات و جامعه را در محصولِ هنری مورد تأکید فراوان قرار داد... او به «کارکرد زیبایی شناسی» توجه زیاد کرد و آنرا مقوله‌ای دائماً درحال تغییر و همواره به گونه‌ای پویا وابسته به ساختار جامعه دانست.»[۲۸] و از طرف دیگر نظریهٔ یاکوبسن ـ تینیانوف، تأیید می کند که: «چگونگی تحولِ تاریخی نظامِ ادبی را نمی توان درك کرد، مگر آن که این مطلب در مورد سایر نظام‌هایی که به حریم آن وارد می‌شوند و تا اندازه‌ای مسیر تحول آن را تعیین می نمایند، درك شده باشد.»[۲۸]

پس نه تنها ما طبق قراری که کوندرا با ما گذاشته پیش می‌رویم، بلکه دلایل متعدد دیگری برای نحوهٔ برخوردمان با او داریم: «رابطه میان عقایدی که شخص می سازد و نیازهایی که در زیر آنها وجود دارد، رابطه‌ای خشك و متقابل نیست.»[۲۹] بازگردیم به رشتهٔ بحث. به این نتیجه رسیدیم که یکی دیگر از پیامدهای موضع گیری اجتماعی کوندرا، تعلق خاطر یافتن به گذشته است. گذشته‌یی طلایی و بازگشت ناپذیر. گذشتهٔ از دست رفته. چرا که، زمان حال چیزی برای ما در چنته ندارد. آینده نیز چشم اندازش روشن نیست، پس آنچه که مطمئن است، گذشته است. سراسر مقالهٔ «غرب در گروگان» یا «فرهنگ از صحنه بیرون می رود» کتابِ کلاه کلمنتیس، مویه بر این گذشتهٔ از دست رفته و بی اعتبار شدن ارزشهای کهن است.

«... مردم همیشه فریاد می زنند که می خواهند آیندهٔ بهتری بسازند. این حقیقت ندارد. آینده خلائی است بیعاطفه نسبت به همه. گذشته سرشار از زندگی است، دوست دارد آزارمان بدهد و به ستوهمان بیاورد، تحریکمان می کند، به ما ناسزا می‌دهد، وسوسه‌مان می کند که ویرانش کنیم یا دوباره آن را رنگ بزنیم. مردم فقط به این دلیل می خواهند ارباب آینده بشوند که گذشته را تغییر بدهند...»[۲۹] در مورد سبك کارش (حضور نویسنده در رمان) او این سنت را از آثار رابله، سروانتس و استرن اقتباس کرده است. یعنی در مورد آثار ادبی هم گوشه‌چشمی به گذشتگان دارد (البته در مورد ادامه دادن سنت ادبی، چون ادبیات، مانند رودی به هم پیوسته جریان دارد، نمی شود گذشته را از حال، منتزع کرد). در مورد موسیقی هم او آثار گذشتگان را بیشتر می‌پسندد. در مورد اروپا هم او به اروپای ماقبل قرن بیستم ارادت می‌ورزد. تاثیر این گذشته گرایی بیش از همه در رمان شوخی، محسوس است. در این رمان از صفحهٔ ۱۷۷ تا ۲۲۹ ترجمهٔ فارسی که یاروسلاو حرف می‌زند، همهٔ دغدغهٔ ذهنی‌اش، فرهنگ قدیم چك و موسیقی سنتی آن می‌باشد و با تفصیل از جزء جزء این ترانه‌ها با خصوصیات ویژه‌شان صحبت می کند: «ترانه‌های سنتی یا آیینی، نقبی است زیر تاریخ، نقبی که موجب نجات بسیاری چیزها شده است که در گذشته به وسیلهٔ تمدنها از بین رفته است و اکنون به ما امکان می دهد که از این طریق به گذشتهٔ دورمان بنگریم... ساختار ترانه‌های قدیمی اجدادی ما، در واقع با ساختار موسیقی یونان باستان هماهنگی دارد... این ترانه‌هاست که دوران باستان را برای ما حفظ کرده است.»[۳۰]

«(بعداز جنگ) فکر می کردیم که مردم به شیوه های آباء اجدادی بازخواهند گشت و «سواری شاهان» باردیگر از ژرفای زندگی آنها جریان خواهد یافت. می‌خواستیم کمك کنیم که اینها همه اتفاق بیفتند.»[۳۰]

همچنین یاروسلاو در این رمان به دنبال ارزوهای گمشدهٔ خود، دست آخر، خود را «شاهی تنگدست اما صادق، شاهی بی‌وارث. آخرین شاه.»[۳۰] می بیند. نمادی از دورانی سپری شده. دورانی طلایی و خوش که انقلاب فوریه ۱۹۴۸ آنرا به هم زده. در مورد علت روبند داشتن شاه، یاروسلاو می گوید: «بالاخره فهمیدم که چرا صورت شاه باید پوشیده باشد. منظورشان این نبود که کسی او را نبیند، بلکه می‌خواستند که او هیچ نبیند.»[۳۰]



بعد لودویک می‌گوید: «در آن لحظه مالامال از احساس اندوهناک عشق نسبت به دنیایی بودم که سالها قبل آنرا پشت سرگذاشته بودم، دنیایی دور و باستانی که سواران آن با شاه نقابدارشان دور روستا می‌گردند. جایی که مردم **دامنهای سفید چین‌دار** می‌پوشند و در خیابانها ترانه می‌خوانند... من عاشق این دنیای گمشده بودم و به آن التماس می‌کردم به من پناه بدهد»[۳۰] (تأکید از نگارنده) سپس لودویک و یاروسلاو در اندوه گذشتهٔ طلایی از دست رفته، یکی می‌شوند و لودویک کشف می‌کند که: «دوباره عاشق دنیای جامه‌های سنتی و ترانه‌ها شده است.»[۳۰] و دلیل آنرا این می‌داند که: «امروز (به گونه‌ای نامنتظر) (این دنیای جامه‌های سنتی و ترانه‌ها) را ویرانه‌ای یافتم، و نه تنها ویرانه، که تنها مانده هم، تنها و متروک به علت گزاف گویی و هیاهو، متروک به علت تبلیغات سیاسی و آرمانشهرهای اجتماعی، متروک به علت مقامهای فرهنگی و اشتیاق دروغین هم‌سن و سالهایم...»[۳۰] یکی دیگر از دلایل ادغام لودویک و یاروسلاو، موسیقی است: «هرقدر محیطمان بی‌روح‌تر و خشن‌تر می‌شد بیشتر به جزیره‌ای متروک مانند می‌شویم و بیشتر به طرف همدیگر کشیده می‌شویم، تا اینکه بالاخره آنچه را در اطرافمان می‌گذشت فراموش کردیم و موسیقی یی جادویی آفریدیم.»[۳۰]

ابتدا از خود به درشدن و بیگانه شدن. بعد سیل رجعت به گذشته و گذشته‌گرایی و بهشت خود را در زمان از دست رفته، جستجو کردن. سرنوشت انسانی آرمان باخته که با احیای گذشته در قالب آیینی منسوخ، دنبال بهشت گمشدهٔ خود می‌گردد و عاقبت در «آیین شاهان» غرق می‌شود. واین به راستی سرنوشت کوندراست.

سئوالی که اینک ذهن خوانندگان را به خود مشغول می‌سازد، دلیل کوندرا برای انتخاب سبک نگارشش است. با پاسخ به این سئوال، بایست به پیکرهٔ بیرونی آثار کوندرا توجه بیشتری کنیم. ابتدا ببینیم که چرا کوندرا در سبک رایج، تغییر ایجاد کرد. «(یاکوبسون می‌گوید) تغییر و تحول صورتهای شعری، تصادفی نیست، بلکه نتیجهٔ «جابجائی عنصر غالب است.»[۳۱] و او اضافه می‌کند که «نظامهای شعری هر دورهٔ خاص، ممکن است زیر سیطرهٔ «عنصر غالبی» قرار داشته باشد که از نظام غیرادبی سرچشمه می‌گیرد.»[۳۱] بعد ببینیم یاکوبسون این «عنصر غالب» را چگونه تعریف می‌کند: «عنصر کانونی یک اثر هنری که سایر عناصر را زیر فرمان دارد، تعین می‌بخشد و تغییر می‌دهد»[۳۱] او سپس نحوهٔ «جابجائی عنصر غالب» را بدینگونه شرح می‌دهد: «آن دسته از عناصر زیباشناسانه‌ای که در آثار دوره‌های پیشین به عنوان «عنصر غالب» در «پیشزمینه» بوده‌اند به «پسزمینه» فرستاده می‌شوند. آنچه که تغییر می‌کند عناصر نظام از قبیل نحو، وزن، طرح، طرز بیان و نظایر آن نیست، بلکه نقش عناصر خاص یا گروههایی از عناصر است.»[۳۱]

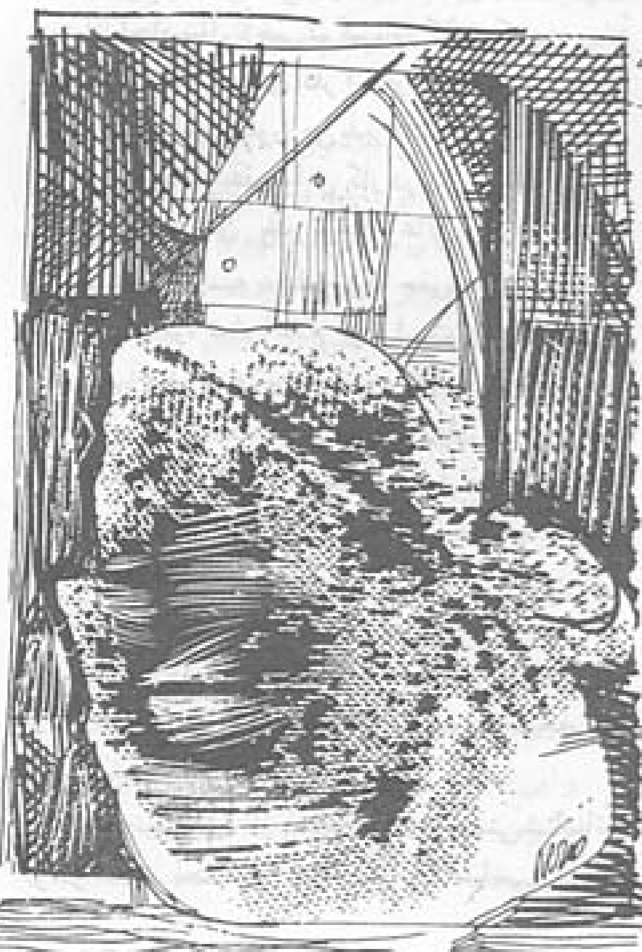
ببینیم کوندرا در این زمینه چگونه عمل کرده است. «حضور نویسنده در رمان» قبل از قرن نوزدهم در «پیشزمینه» قرار داشته است بعد از قرن نوزدهم، نویسندگان مطرح، این عنصر غالب را به «پسزمینه» می‌فرستند. اما در نیمهٔ دوم قرن بیستم می‌بینیم که کوندرا بازقصد دارد آنرا به «پیشزمینه» منتقل سازد! این نکته آیا امری پیشروانه است یا واپس گرایانه؟

از طرف دیگر ماك ایوان هنگام مصاحبه با کوندرا به او می‌گوید: «یکی از جنبه‌های بارز رمانهای شما حضور نویسنده همچون نوعی دسته همسرایان است، که انگیزه‌ها و رفتارهای شخصیت‌ها را به سئوال می‌گیرد و آنها را شرح می‌دهد...»[۳۲]

نگارنده معتقد است که کوندرا چه خود آگاهانه و چه ناخودآگاهانه از سبک «تأثیر بیگانه کننده» برشت که آن نیز «تا حدی از مفهوم «آشنایی‌زدایی» فرمالیستهای روس سرچشمه گرفته بود»[۳۱] متأثر شده بوده است. رامان سلدن، روش برشت را این گونه توصیف کرده است: «بازیگران (یا نویسنده‌ها ـ نگارنده) نباید خود را در نقش خود گم کنند یا در پی انگیختن نوعی همانندسازی یکدلانهٔ صرف با مخاطب باشند. آنها باید به مخاطب، نقشی ارائه دهند که هم قابل درك است و هم ناآشنا، تا بدین ترتیب فرایندی از ارزیابی انتقادی به حرکت در آید.»[۳۱]

همچنین کوندرا در مقالهٔ «میراث بیقدرشدهٔ سروانتس» جریان رشد و تکامل رمان در اروپا را، جریانی پیوسته می‌داند که از مراحل متفاوتی عبور کرده است: «رمان به شیوهٔ خاص خود و با منطق خاص خود جنبه‌های متفاوت هستی را، یك به یك، کشف کرده است: در زمان سروانتس، رمان در پی فهم ماجراست، با ساموئل ریچاردسون رمان، بررسی «آنچه در درون می‌گذرد.» و پرده برداشتن از زندگی مکتوم احساسات را آغاز می‌کند، با بالزاك ریشه گرفتن انسان را در تاریخ آشکار می‌کند. و...»[۳۳]

وبعد اظهار می‌دارد: «آخرین دوران آرام که در طی آن، انسان فقط با غولهای روح خود درگیر بود، یعنی دوران جویس و پروست به پایان رسیده بود. در رمانهای کافکا، هاسك، موزیل و بروخ، غول از بیرون سردرمی‌آورد، غولی که تاریخ نامیده می‌شود.»[۳۳]



به جای هر برخوردی، بهتر است گفتهٔ «لوسین گلدمن» را در مورد نظر ناتالی ساروت که بسیار شبیه به سخنان کوندراست بیاوریم: «ناتالی ساروت آنجا که از پیشرفت پژوهشهای ادبی سخن می‌گوید، آنها را به نظر من بسیار شبیه تاریخ علوم فیزیك و شیمی تصور می‌کند. گویی که در نظر او یك واقعیت انسانی وجود دارد که یك بار برای همیشه معین شده است (مثل واقعیت کیهانی) و نویسندگان، همانند اهل علم، یکی پس از دیگری در بارهٔ آن به پژوهش می‌پردازند و بدین ترتیب از رهگذر تسلسل نسلهای گوناگون، صرفاً توجه افراد را به بخشهای تازه‌ای جلب می‌کنند که پس از روشن شدن مسائل قدیمی، پژوهش در بارهٔ آنها اهمیت می‌یابد. به نظر ناتالی ساروت از آنجا که بالزاك و استاندال، روانشناسی شخصیت داستان را بررسی کرده‌اند و از این طریق شناخت آن را رواج و عمومیت داده‌اند و پیش پاافتاده کرده‌اند. این شخصیت دیگر نشاندهندهٔ هیچ اهمیتی نیست. و نویسندگان بعدی مثل جویس و پروست و کافکا نیز به همین دلیل مجبور شده‌اند به سوی واقعیتهای ظریفتر و دقیقتر روی آورند و بدین ترتیب راهی را بگشایند که رمان نویسان امروز باید بکوشند به نوبهٔ خود آن را ادامه دهند. در واقع به نظر من، در این مورد رُب ـ گری به روشن بین تر است. در عرصهٔ انسانی واقعیتی تغییرناپذیر که یکبار برای همیشه معین شده است و فقط این مانده باشد که از رهگذر تسلسل نسلهای نویسندگان و هنرمندان، با ظرافت و دقتی فزاینده مورد پژوهش قرار گیرد، وجود ندارد. ذات واقعیت انسانی پویاست و در جریان تاریخ دگرگون می‌شود، به علاوه، این دگرگونی کار تمام انسانهاست ـ البته نه یك اندازه ـ وگرچه نویسندگان در آن نقش دارند، این نقش نه انحصاری است و نه حتی اصلی. اگر شرح سرگذشت و روانشناسی شخصیت ـ بدون افتادن به دام حکایت و اخبار صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها ـ بیش از پیش دشوار می‌شود، فقط بدین سبب نیست که بالزاك، استاندال یافلوبر، قبلاً آن را توصیف کرده‌اند، بلکه به این دلیل است که ما در جامعه‌ای متفاوت با جامعه‌ای که آنان می‌زیستند، زندگی می‌کنیم، در جامعه‌ای که در آن، فرد به معنای عام، و زندگینامه و روانشناسی او به طور ضمنی، هرگونه اهمیت حقیقتاً اساسی را از دست داده‌اند و به سطح حکایت و اخبار صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها تنزل کرده‌اند.»[۳۴] برگردیم به حضور کوندرا در رمان و اینکه چرا نظر او این است: «... من دوست دارم گاه به گاه مستقیماً به عنوان نویسنده، به عنوان شخص خودم، مداخله کنم.»[۳۳]

یکی از دستاوردهای رمان در طول تاریخ تطورش، از نظر سبك، حذف نویسنده از اثر بوده است و امروزه هرقدر ردپای نویسنده، کمتر در اثرش دیده شود، دلیل بر مهارتش در شیوهٔ نگارش، می‌دانند. اما چرا کوندرا با وجود علم براین نکته (او در این باره از فلوبر نقل قول می‌آورد: «رمان نویس کسی است که می‌خواهد در پس اثر خود ناپدید شود.» و کوندرا هم قبول می‌کند که اگر نویسنده ناپدید نشود، «اثرش... ممکن است

همچون زائدهٔ ساده‌ای از حرکات خود رمان نویس، از بیاناتش و از موضع گیری‌هایش تلقی شود.» اما با این اعتراف کوندرا با زیرکی می‌خواهد وانمود کند که اگر من با وجود همهٔ این حرفها، در اثرم دخالت می‌کنم، به خاطر خواست خودم نیست، بلکه من تابع «خرد رمانم». «همهٔ رمان نویسان حقیقی گوش به فرمان این خرد فوق شخصی دارند.»[۳۳] آنرا زیر پا می‌گذارد. کدام «خرد رمان» به او فرمان داده که جا، جا اثرش را قطع کند و بیانیه صادر کند؟ آیا خرد رمان تابع الزامات منطق رمان نیست؟ (واقعیت داستانی؟) یا اینکه امری ماوراءالطبیعه‌یی است که در لحظهٔ خاصی خود را به نویسنده نشان می‌دهد؟ آیا «خرد رمان» تابع موقعیت شخصیتهای رمان است یا نه؟ و این شخصیتها، خود تا کجا ریشه در عالم واقع دارند و تا کجا محصول تخیل ناب نویسنده‌اند؟ و خود تخیل برای حضور در ذهن نویسنده، تابع چه عواملی است؟ کوندرا خود معترف است که: «انسان هرگز آن چیزی نیست که می‌اندیشد هست...»[۳۳]

تمام این عوامل در نهایت به چگونگی هستی اجتماعی ـ فلسفی نویسنده و جهان نگری او که آنهم خود در نهایت ریشه در ساختارهای زندگی مادی و معنوی هم‌عصر او دارد وابسته است. این ساختارهای مادی و معنوی اروپا در زمان کوندرا را بررسی می‌کنیم. (ساختارهای مادی) نابودی سرمایه‌داری مبتنی بر رقابت آزاد و تشکیل تراستها و انحصارات جهانی ـ رشد اقتصادی جوامع صنعتی غرب به قیمت نابودی اقتصاد کشورهای پیرامونی ـ گسترش روزافزون نقش اقتصاد دولتی و ایجاد مکانیسمهای نیرومند دخالت دولت، جهت تنظیم اقتصاد ـ نیمه مرفه بودن طبقهٔ کارگر و اقشار پیرامونی او ـ درگیری فزایندهٔ دوبلوك، در جنگ سرد و انباشت روزافزون سلاح در انبارهای جهانی و ساختارهای معنوی این زندگی) امحای فردیت و جهان درونی فرد و تجاوز به حریم تنهایی او ـ یکسان سازی و کالاسازی انسانها ـ ناپدید شدن چشم اندازهای انقلابی در اروپا ـ شکست سیاسی جوامع اروپای شرقی از نظر نبود نهادهای دموکراتیك ـ بیگانه شدن تودهٔ مردم از یافتن معنا برای زندگی و فروپاشی ارزشهای انسانی ـ و به تبع، در خود فرو رفتن هنرمندان و متفکران در عالم فردیت و بریدن از جامعه ـ بی‌باوری به هرگونه باور انقلابی ـ انسانی ـ تسلط روزافزون تکنوکراتها و دولتمردان جوامع غربی و ایجاد یك گروه نخبهٔ مدیریت صنعتی ـ تسلط اشیاء برهستی انسان و باقی ماندن «فرد محروم از هرگونه پیوند بی‌واسطه و ملموس و آگاهانه با جمع» درست است که شیوهٔ نگارش، قواعدی لایتغیر و ازلی ندارد و هر نویسنده مختار است به هر شیوه‌ای که می‌پسندد، جهانهای ذهنی خود را خلق کند، اما به هرحال مر بی‌نظمی نیز نظمی دارد. اگر کوندرا به رمان به مثابهٔ رمان برخورد می‌کرد (نه یك بیانیهٔ فلسفی ـ هستی شناسانه، و یك بیانیهٔ سیاسی) متوجه می‌شد که با کم شدن دخالت نویسنده در اثر، بار ادبی متن افزوده می‌شود و جنبهٔ هنری آن ارتقاء می‌یابد. «نویسنده برای گزینش فرم، در وهلهٔ نخست با توصیف و تشریح یك واقعیت اجتماعی سروکار دارد.»[۳۴]

البته نویسنده (همانطور که تذکر دادم) تحت عوامل مختلفی به نگارش یك اثر دست می‌زند که تنها یکی از این عوامل باور سیاسی اوست. «ما در تحلیل خود... می‌کوشیم در چارچوب بررسی یك جهان تخیلی باقی بمانیم که البته متکی بر واقعیت اجتماعی و سیاسی زمانه است و باورهای سیاسی نویسندهٔ تنها یکی از مجموعهٔ عوامل تشریحی در بررسی آن هستند، عاملی که همیشه مهمترین عامل هم نیست (زیرا که جامعه شناس ادبیات می‌داند که در اغلب اوقات، الزامات صوری، از باورهای نظری نویسنده پیشی می‌گیرند) البته این جهان تخیلی، الزامات ساختاری خاص خود را نیز دارد که باید آنها را دقیقاً شناخت و توضیح داد.»[۳۴]

اگر جز این باشد، جملاتی که شاهد می‌آوریم، چگونه توجیه می‌شود؟ آیا این بیانیه‌ها صرفاً تابع خرد رمانند یا خرد رمان نویس؟ و کدام الزامات صوری باعث نگارششان شده است؟

«از نظر ما کودتای کمونیستی فوریه ۱۹۴۸ به معنای حاکمیت وحشت بود.»[۳۵]

«پیش از اینها با کوبا و سپس چین، ارتباط معنوی داشت و بعدازآن متنفر از خشونت و بیداد حکومت‌هایشان، سرانجام پذیرفت که تنها دریایی از کلمات ـ که راه به جایی نمی‌برند و زندگی نیست ـ برایش باقی می‌ماند.»[۳۶]

«هیچ چیز بیشتر از آوردن دلیل برای توجیه بی‌فکری، به کوشش فکری نیاز ندارد. من این را پس از جنگ، که روشنفکران و هنرمندان گله‌وار به حزب پیوستند، و دیری نپایید که همه را سیستماتیك و با لذت نابود کردند، با چشم و گوش خود تجربه کردم.»[۳۷] «مفهوم حقوق بشر به دویست سال قبل برمی‌گردد، اما در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۷۰ به اوج افتخار خود نائل شد. الکساندر سولژنیتسین که تازه از کشور خود تبعید شده بود، و چهرهٔ جالبش را ریش و دست بند زینت داده بود، روشنفکران غرب را مسحور خود کرد، روشنفکرانی که در اشتیاق سرنوشت بزرگی که از آن محروم شده بودند، می‌سوختند. به خاطر او بود که این روشنفکران، پس از پنجاه سال تأخیر کم کم باور کردند که در روسیهٔ کمونیسم، اردوگاههای کار اجباری وجود دارد، حتی افراد مترقی نیز اکنون می‌پذیرفتند که زندانی کردن شخص به خاطر عقیده‌اش کار درستی نیست و برای نگرش جدیدشان یك توجیه عالی یافته بودند: کمونیستهای روسیه به‌رغم اینکه حقوق بشر و انقلاب فرانسه باشکوه تمام اعلام کرده است، این حقوق را نقض می‌کنند. و به این ترتیب به همت سولژنیتسین واژه حقوق بشر باردیگر در واژگان زمان ما جای خود را بازیافت. من هیچ سیاستمداری را نمی‌شناسم که روزی ده بار از «مبارزه برای حقوق بشر» یا «نقض حقوق بشر» سخن نگوید. اما چون مردم غرب را اردوگاههای کار اجباری تهدید نمی‌کند و هرچه را که بخواهند می‌توانند بگویند و بنویسند، هر قدر مبارزه برای حقوق بشر مردم پسندتر شود، محتوای مشخص و عینی‌اش را بیشتر از دست می‌دهد.»[۳۷]

اینها نمونه‌ای از شاهکارهای هستی شناسانهٔ کوندراست. بحث بر سر رسوایی سیاسی اتحاد شوروی سابق نیست که اینك شهرهٔ خاص و عام است بلکه این سخنان، شایستهٔ یك رمان معاصر نیست، بلکه شایستهٔ یك مقاله سیاسی است. و همینجا تا فرصت هست پرانتزی بازکنم که چرا کوندرا هرجا که بتواند سیستم غرب را (لااقل در لفافه) تبلیغ می‌کند اما نقض حقوق بشر در کشورهای پیرامونی را نمی‌بیند؟ آیا تجاوزات آشکار کشورهای امپریالیستی در کشورهای پیرامونی، نقض حقوق بشر نیست؟ آیا او خود به سولژنیتسینی زیرکتر و پنهان‌تر تبدیل نشده است؟ اشك تمساح او را ببینید: «من مسأله آن دسته از روسیان را می‌فهمم که بیم آن دارند که سرزمین مادری‌شان با کمونیسم منفور مشتبه شود.»[۳۷]

هیچ جا بحث بر سر صحت یا سقم نظرات او نیست، بلکه توجه به این نکته است که با این همه بار سیاسی آثار او، چگونه خودش و عده‌ای از هوادارانش، منکر این بارسیاسی هستند؟!

به هرحال می‌گفتیم که سبك روایی کوندرا را باید با توجه به موقعیت اجتماعی ـ سیاسی و ماهیت وجود اجتماعی او بررسی کرد.

«در زیبایی شناسی لوکاچ، هر صورت ادبی (و به طور کلی هر صورت بزرگ هنری) از ضرورت بیان یك محتوای اساسی زاده می‌شود و همچنین به گفتهٔ او، رمان یگانه نوع ادبی است که در آن اصول اخلاقی رمان‌نویس به مسألهٔ زیبایی شناختی اثر تبدیل می‌شود.»[۳۸] و «دگرگونیهای کیفی در درون یك اثر، یك سبك و یك نوع ادبی یا هنری، حتی اگر دگرگونیهای فنی مهمی در پی داشته باشند، همیشه زادهٔ محتوای جدیدی هستند که سرانجام ابزارهای بیان خاص خود را می‌آفرینند.»[۳۸]

لازمهٔ یك سبك غیرتوصیفی، این است که حرکتها به جای بازگو شدن و توصیف، نشان داده شوند و در نشان دادن چون نمی‌شود نیمی از امور را نشان داد و نیمی دیگر را پنهان، پس کوندرا نمی‌تواند از آن استفاده کند. چون او انسان را از موقعیت واقعی خودش که چندوجهی و پیچیده است، خارج کرده و در موقعیتی قرار می‌دهد که خود، خواهان آنست. روشنفکر محزونی که به خاطر یك شوخی ساده، ناجوانمردانه از صحنهٔ تاریخ و اجتماع، رانده می‌شود! او برای نگارش این شیوه، ناچار شد، به «مکان جغرافیایی» مفهومی فرامکان بخشیده و آنرا به شخصیت بدل سازد. مکان یعنی «موقعیت» و زندگی در مکان مشخص (اروپای مرکزی) یعنی در واقعیت زیستن. ما البته سعی می‌کنیم همواره آن استقلال ذاتی هنر را تأکید کرده و از دام جزم اندیشی بگریزیم. تعقل صرف در برخورد با اثر هنری، رازوارگی آن را به ابتذال روزمرگی می‌کشاند و درعین حال، هنر بی‌مرز و بی‌زمان را هم زیر سئوال می‌برد. به عبارت دیگر: «عقل باوری (صرف) ویژگی اساسی اندیشهٔ بورژوازی است که در عالیترین جلوه‌های خود، حتی از وجود هنر غافل است.»[۳۸] و به همین منظور منتقد باید همواره آن جهان یگانهٔ فردی نویسنده را درنظر داشته باشد و به عواطف او بها دهد. (البته برای بررسی نقش واقعی عاطفه و احساس هنرمند، و چگونگی عملکرد این عواطف، همواره بایست به

روانشناسی اجتماعی توجه داشت.)

از طرفی انعکاس منش و رفتار نویسنده، روی منش و رفتار شخصیتهای آثارش (هرچقدر که نویسنده تأکید کند آنها «من تجربی» او هستند) امری مکانیکی و جامد نیست، بلکه گاهی وقتها براثر فعل و انفعالاتی روانشناسانه، نویسنده، متضاد شخصیت خود را توصیف می‌کند. یعنی می‌شود گفت که عمل فرد (در اینجا نوشتن نویسنده) همیشه دقیقاً نشان دهندهٔ منش واقعی او نیست، بلکه گاهی وقتها برای پوشاندن منش واقعی اوست. منظور از ذکر این نکته، پیچیده بودن انگیزهٔ اعمال انسان بود که به سادگی در قالب قوانین عام روانشناسی یا جامعه‌شناسی درنمی‌آید و برای تجزیه و تحلیلش بایست گذشته از بررسی این قوانین، ویژگیهای فردی شخص را نیز، مدنظر داشت. اگر نویسنده‌ای اعتراف کند که: «من به شما آنچه را که در ذهن باروميل می‌گذرد، نشان نمی‌دهم، بلکه مرجحاً آنچه را که در ذهن خودم می‌گذرد، بیان می‌کنم»[39] حرکت خودآگاه ذهنش را بیان کرده است همانطور که نیچه، مرشد کوندرا می‌گوید: «انسان در اشیاء چیزی نمی‌بیند، جز آنچه خود به آنها داده است.»[40]

کوندرا دستاورد هنر جدید یعنی ژرفکاوی درمنش انسان و ردیابی گذشتهٔ او را نمی‌پسندد. چون برای بررسی گذشتهٔ شخص، خواه ناخواه وضعیت اقتصادی او هم بایست روشن شود. همچنین در ساختار بیرونی اثر، او عدم مداخلهٔ نویسنده، رعایت کردن وحدت عمل داستانی و چند بعدی بودن شخصیتهای اثر را قبول ندارد. برای اینکه شخصیتها ابعادی چندگانه داشته باشند باید نویسنده هیچگونه کوششی در جهت: «هماهنگی یا وحدت بخشیدن به دیدگاههای گوناگونی که شخصیتهای مختلف بیان می‌کنند» به عمل نیاورد و «آگاهی شخصیتهای مختلف، با آگاهی نویسنده، مخلوط نشود و شخصیتها مقهور دیدگاه نویسنده نشوند، بلکه یکپارچگی و استقلال خود را حفظ کنند.»[40]

اما می‌بینیم که تمام شخصیتهای آثار کوندرا دقیقاً نقطه نظر او را دنبال می‌کنند و هرجا هم که شخصیت‌هایی مانند هلنا در شوخی و ژه‌نا و مدیرهٔ دانشسرا در عشقهای خنده‌دار، در جهتی مخالف نقطه‌نظرات او قرار دارند، حرکاتشان باسمه‌ای و توخالی است و در مسیرشان به شکست برمی‌خورند. اما قضایا به همین سادگی هم که ما می‌نویسیم نیست. عقاید متضاد و متناقض کوندرا، وحدت یکپارچه‌ای از گذشته‌گرایی و تنهایی از یك طرف، و ژرف‌نگری در روابط انسانی، از طرف دیگر است. یعنی اگر ما به تبعیت از روانشناسی اجتماعی، رفتار شخص را در جامعه به دو شیوه بررسی کنیم الف) برخورد شخص با شخص و ب) برخورد شخص با جمع. کوندرا استاد بررسی برخورد از نوع اول است و در وهلهٔ اول، این ژرف‌نگری‌اش، خواننده را به خود جلب می‌کند. برای قضاوت بیطرفانه دربارهٔ آثار او (اگر امکان چنین قضاوتی از نظر علمی باشد) شمه‌ای از عمق نگاه او را در روابط انسانها، شاهد می‌آوریم و مشاهده می‌کنیم که او هرجا از تجارب شخصی استفاده کرده، اثر زنده و ملموس است اما هرجا که به اندیشه‌های انتزاعی متوسل شده، اثرش خشك و تك ساحتی است. اگر او استاد پرداختن به روابط جنسی است، باید ریشه‌اش را در تناقضات درونی‌اش پیدا کرد، تناقضات روشنفکری که حیثیت از دست رفته را می‌خواهد در برخورد جنسی با زنان جبران کند و کاستی‌های درونش را از این طریق جبران کند. «همهٔ آدمیان طبعاً به آن گرایش دارند که معنایی به زندگی خود بدهند و از همین رهگذر برحیثیت خویش تأکید ورزند. ممکن است که ستم و سرکوب و اوضاع اقتصادی ـ اجتماعی، این گرایش طبیعی به عمل و حیثیت را در وجود آنان درهم شکند و نابود کند اما از ورای ساختارهای سرکوبگرانه‌ای که درجریان تاریخ دائماً دگرگون می‌شوند، یگانه واقعیت انسانی، جاودان باقی می‌ماند. سرنوشت بشر که عبارت است از طلب حیثیت و یافتن معنا برای زندگی»[41]

و یکی از دلایل اقبال آثار او همین ترسیم روابط انسانی است: «روبهمرفته، آنچه من در زن دوست دارم، نه خود زن به خاطر خود او، بلکه چیزی است که از طریق آن با من ارتباط برقرار می‌کند، چیزی که به خاطر من در وجود خویش نشان می‌دهد.»[42]

«هر چیز در زندگی برای من روی می‌دهد معنایی فراتر از خودش دارد، این معنا را دارد که زندگی از طریق رویدادهای روزمره دربارهٔ خودش با ما حرف می‌زند، و به تدریج رازی را آشکار می‌کند، شکل معمایی تصویری را به خود می‌گیرد که باید حل شود، که ماجراهایی که در زندگی می‌گذرانیم متضمن اسطورهٔ زندگیهایمان هستند و کلید رمز و راز و حقیقت در این اسطوره قرار دارد. آیا این همه خیالی بیهوده است؟ شاید حتی محتمل هم هست چنین باشد، اما به نظر می‌رسد که من نمی‌توانم خود را از نیاز دائمی به گشودن رمز زندگیم رها کنم.»[42] «مردها هرگز واکنش زن‌ها را در برابر گفتار و کردار خود نمی‌توانند پیش‌بینی نمایند، آنها هرگز به احساساتی که در پشت چهره‌های زیبای زنها پنهان است پی نخواهند برد.»[43] در اینجا با گوشه‌ای از اندیشه هستی شناسانهٔ کوندرا برخورد می‌کنیم، و خود را در برابر «سرنوشت»، «وجود» و «هستی» می‌یابیم. خود را در برابر انسانی دیگر که معلوم نیست ماییم یا ما نیستیم می‌بینیم.

«فتح کردن ذهن یك زن، تابع قوانین سخت و انعطاف ناپذیر خودش است و تمام تلاشها برای به راه آوردن او با حرفهای منطقی محکوم به فناست. عاقلانه این است که تصویر بنیادی خودساخته او (اصولها، آرمانها، اعتقادات سیاسی) را تعیین کنید و بعد به یاری زبان‌آوری، گفتارهای غیرمنطقی و از این قبیل، تدبیری برای ایجاد رابطه‌ای هماهنگ میان تصویر خودساختهٔ او و رفتار دلخواه او بیندیشید.»[42]

آثار او پُرند از کلمات قصاری از این دست: «این موتورسیکلت (دختر سیه مو) نبود که صدا می‌کرد، بلکه خویشتن او بود، او برای آنکه شنیده شود، برای آنکه به درون آگاهی دیگران رسوخ کند، اگزوز پرسروصدای موتورسیکلت را به روح خودش وصل کرده بود.»[43]

و این یعنی برخورد روانشناسانه با پدیدهٔ خودنمایی و انگیزهٔ خود مطرح کردن که بلای جان اکثر انسانهاست.

«(پسر) به نظرش آمد که دختری که دوست می‌داشت، آفریدهٔ آرزوی خودش، افکار خودش و اعتقاد خودش بود و دختر واقعی که اکنون در مقابلش ایستاده بود، به گونه‌ای نومیدکننده بیگانه بود، به گونه‌ای نومیدکننده مبهم بود...»[44]

در داستان «اتواستاپ» از مجموعهٔ عشقهای خنده‌دار، ژرف نگری کوندرا بیشتر به چشم می‌خورد. او روی عواطف و نکاتی تأمل می‌کند که همه گیرند و در همه جا مصداق دارند. نگرانی زنی که عاشق شوهرش است و این عشق با حسادت توأم است. (حسادتی که از دید یك ناظر خارجی ممکن است پیش‌پا افتاده و مسخره به نظر برسد اما برای کسی که درگیر آن است، لحظات کشندهٔ روح باشد) احاطه کردن مرد توسط زنی که عاشقش است، و سعی در مهار او تا به کسی جز او فکر نکند. ترس مبهم زنان پاك‌سرشت از زنان سبك‌سری که تنها امتیازشان جاذبهٔ جسمی شان است. و این همه را او «در موقعیت» خاص سیاسی ـ اجتماعی‌یی قرار می‌دهد که برخلاف کارهای بعدی کوندرا در عمق اثر پنهان است و حضورش دل آزار نیست. عشق و روابط انسانی در محاصرهٔ نیروهایی مرموز و پنهان. و چون «میان نگرش عمومی و زندگی خصوصی اشخاص، پیوستگی و انسجام استوار وجود دارد.»[45] انعکاس نگرش عمومی کوندرا در برخورد با زندگی خصوصی شخصیتها، همواره دیده می‌شود. در همین داستان «اتواستاپ»، دختر و پسر، اسیر توهمات ذهنی خود، به قالبی فرو می‌روند که برخلاف میلشان، لحظه به لحظه آنها را در خود می‌کشد. واقعیت زندگی آنها تحت این تجسمات واهی از هم می‌پاشد، و هر کدام با واقعیت وجودی طرف مقابل خود روبرو می‌شوند. پایان این داستان زیبا، گم شدن هویت دختر در نقشی است که خود با میل خود و در عین حال به رغم میل خود، ایفا کرده است. مهره‌ای شطرنج که خود را در حرکت خودمختار می‌پندارد، اما پشت این پندار پنجه‌یی قدرتمند دیده می‌شود. تقدیری گریزناپذیر (که باز راجع به آن صحبت می‌کنیم).

ببینیم برخورد کوندرا با عشق چگونه است. در رمان شوخی، دلمردگی لودویك در معدن، با عشق یکباره دگرگون می‌شود. آیا عشق در ذاتش این خاصیت را داراست یا اینکه شرایط روحی ویژهٔ لودویك در آن لحظهٔ خاص، او را آمادهٔ پذیرش آن حالت کرده است؟ مقولهٔ عشق و عشق‌پذیر، این عشق، تلقی لودویك را از زمان تحت‌الشعاع قرار می‌دهد: «زمان، که تا آن موقع مثل نهری تنبل، فاقد نشانگاه، فاقد مهر از ناکجایی به ناکجای دیگر جاری بود (من در وقفه‌ای نامحدود به سر می‌بردم) دوباره چهره‌ای انسانی پیدا کرد، تا خود را قسمت قسمت کند، تا خود را شمارش کند...»[46]

در عشقهای خنده‌دار، ژه‌نا، میرك را متهم به عشقبازی مانند روشنفکرها می‌کند. با شکافتن این جمله القائات کوندرا را می‌بینیم. الف) ژه‌نا به عنوان یك آرمانگرا به عشقبازی هم که امری خصوصی است، ایدئولوژیکی نگاه می‌کند. ب) چون حریم خصوصی عشقبازی برای خواننده‌ها، امری خاص و پنهانی

است. پس منفور بودن شخصیت ژه‌نا در ذهن خواننده رسوخ می‌کند. پ) آرمانگرایی به ژه‌نا هیئت غولی بخشیده است که عشقبازی را هم به شیوه خشن و کارگری، می‌پسندد. شخصیتهای آرمانگرای آثار او (یکی هم مدیرهٔ داستان «ادواردوخدا») همه شخصیتهایی پلید و یك بعدی‌اند که از نگاه شفیق و صادق نویسنده، محروم مانده‌اند. بعد کوندرا در همان اثر، برای نشان دادن توخالی بودن جهت‌گیری‌های ایدئولوژیك ژه‌نا، می‌گوید که او به خاطر عشق جسمی‌اش به میرك، به حزب وفادار مانده بود. او با این کار می‌خواست ارزش وفاداری را به میرك ثابت کند: «... آنچه تعصب سیاسی (در ژه‌نا) می‌نمود، فقط بهانه، تمثیل و اعلامیهٔ وفاداری بود. شکایتی رمزی از عشق بی‌پاداش.»[۴۷]

یعنی به تعبیر کوندرا، آنها از زندگی اجتماعی و هدف اجتماعی در راه عشق‌شان استفاده می‌کنند، درحالیکه شخصیتهای آثار سنت اگزوپری، برعکس: «زنانی را که دوست می‌دارند، کسی است که آنان را به زندگی پیوند می‌دهد، کسی که مقاومت در برابر دشوارترین آزمونها را برایشان ممکن می‌سازد و هر بار از تسلیم شدن، بازشان می‌دارد.»[۴۸] و «عشق، جلوهٔ اتحاد راستین انسانها در زندگی خصوصی است.»[۴۸] یعنی به عبارت دیگر شخصیتهای سنت اگزوپری از شخص به جمع می‌رسند اما شخصیتهای کوندرا (به زعم او) از جمع به منافع محدود فردی، «احساس عشق، همهٔ ما را دچار این توهم گمراه‌کننده می‌سازد که طرف خود را می‌شناسیم.»[۴۹]

«تا وقتی ما با دیگران زندگی می‌کنیم، ما تنها آن چیزی هستیم که اشخاص دیگر ما را چنان می‌بینند. فکر کردن به اینکه ما را چگونه می‌بینند و تلاش برای اینکه تصویر ما حتی‌الامکان جذاب باشد، نوعی تلبیس و ریاکاری است. اما آیا میان خویشتن خویش و خویشتن دیگری میانجی مستقیم دیگری غیر از چشمها وجود دارد؟ آیا عشق بدون آنکه با دلواپسی، تصویرمان را در ذهن معشوق خود دنبال کنیم، امکان دارد؟ وقتی که دیگر دلواپس آن نباشیم که در چشم محبوب‌مان چگونه دیده می‌شویم، معنایش این است که دیگر عاشق نیستیم.»[۴۹]

«به نظر سابینا در حقیقت زیستن ـ به خود و به دیگران دروغ نگفتن ـ تنها در صورتی امکان‌پذیر است که انسان با مردم زندگی نکند. به محض اینکه بدانیم کسی شاهد کارهای ماست، خواه ناخواه خود را با آن چشمان نظاره‌گر تطبیق می‌دهیم، و دیگر هیچیك از کارهایمان صادقانه نیست. با دیگران تماس داشتن و به دیگران اندیشیدن، در دروغ زیستن است.»[۵۰]

می‌بینیم که کوندرا چگونه از این درون کاوی‌ها به نتایجی فردگرایانه می‌رسد و هرگونه اصالت جمع را نفی می‌کند. او زیر تأثیر اندیشه‌های فروید، منشأ بسیاری از اعمال انسانها را در روابط جنسی‌شان خلاصه می‌کند و سعی دارد شخصیتها را از خلال این روابط به ما نشان دهد. معلوم نیست این روابط زادهٔ موقعیتند یا موقعیت‌ها زادهٔ این روابط؟! و خواننده بنابر روانشناسی عامیانه خود را با قهرمانان همسان‌پنداری می‌کند و از این موشکافی‌ها حیرتی خوشایند به او دست می‌دهد. اگر به خاطر این باریك‌بینی‌ها نبود با دگرگونی سیاسی در جوامع اروپای مرکزی، چون تاریخ مصرف اندیشه‌های سیاسی آثارش به انتها رسید، بود جاذبهٔ خود را از دست می‌داد.

ادامه دارد

پانویس

(۱) میلان کوندرا ـ یاروسلاف آندرس ـ ترجمه حشمت کامرانی ـ مرکز نشر سحر.
(۲) هنر رمان ـ میلان کوندرا ـ ترجمه دکتر پرویز همایون‌پور.
(۳) کلاه کلمنتیس ـ میلان کوندرا ـ ترجمه احمد میرعلایی.
(۴) هنر رمان ـ میلان کوندرا ـ ترجمه دکتر پرویز همایون‌پور.
(۵) روانشناسی اجتماعی ـ ژان استوتزل ـ ترجمه علی محمد کاردان ـ نشر دانشگاه تهران.
(۶) کلاه کلمنتیس ـ مجموعه پراکنده‌ای از کوندرا ـ ترجمه احمد میرعلایی ـ نشر دماوند.
(۷) تاریخ فلسفه ـ ویل دورانت ـ دکتر عباس زریاب خویی ـ نشر انقلاب اسلامی چاپ دهم.
(۸) بار هستی ـ میلان کوندرا ـ دکتر پرویز همایون‌پور.
(۹) راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر ـ رامان سلدن ـ ترجمه عباس مخبر ـ انتشارات طرح نو. چاپ اول.
(۱۰) کلاه کلمنتیس ـ میلان کوندرا ـ احمد میرعلایی.
(۱۱) مقدمه برچاپ دوم هنر رمان، اثر کوندرا ـ دکتر پرویز همایون‌پور.
(۱۲) شوخی، میلان کوندرا، فروغ پوریاوری.
(۱۳) بار هستی، میلان کوندرا، دکتر پرویز همایون‌پور.
(۱۴) هنر رمان، میلان کوندرا، دکتر پرویز همایون‌پور.
(۱۵) کار نویسنده، گلچینی از مصاحبه‌های پاریس ریویو ـ بخش مصاحبه با میلان کوندرا ـ ترجمه احمد اخوت، نشر فردا.
(۱۶) بار هستی، میلان کوندرا، دکتر پرویز همایون‌پور.
(۱۷) شوخی، میلان کوندرا، فروغ پوریاوری.
(۱۸) (جاده شاهی) اثر آندره مالرو ـ به نقل از جامعه‌شناسی ادبیات، دفاع از جامعه‌شناسی رمان ـ لوسین گلدمن ـ ترجمه محمد پوینده.
(۱۹) مقدمه هنر رمان، دکتر پرویز همایون‌پور.
(۲۰) هنر رمان، میلان کوندرا، دکتر پرویز همایون‌پور.
(۲۱) راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر: رامان سلدن ـ ترجمه عباس مخبر ـ انتشارات طرح نو، چاپ اول.
(۲۲) جاودانگی: میلان کوندرا ـ حشمت کامرانی.
(۲۳) راهنمای نظریه ادبی معاصر: رامان سلدن ـ ترجمه عباس مخبر.
(۲۴) خنده و فراموشی ـ میلان کوندرا، فروغ پوریاوری.
(۲۴) روانشناسی اجتماعی ـ ژان استوتزل ـ علی محمد کاردان.
(۲۵) شوخی، میلان کوندرا ـ فروغ پوریاوری.
(۲۶) راهنمای نظریه ادبی معاصر: رامان سلدن ـ ترجمه عباس مخبر.
(۲۷) کلاه کلمنتیس ـ مجموعهٔ پراکنده‌ای از آثار کوندرا ـ مترجم احمد میرعلایی.
(۲۸) هنر رمان ـ میلان کوندرا ـ دکتر پرویز همایون‌پور.
(۲۹) جامعه‌شناسی ادبیات، دفاع از جامعه‌شناسی رمان ـ لوسین گلدمن، ترجمه محمد پوینده.
(۳۰) شوخی: میلان کوندرا ـ فروغ پوریاوری.
(۳۱) بار هستی: میلان کوندرا ـ دکتر پرویز همایون‌پور.
(۳۲) جاودانگی: میلان کوندرا ـ حشمت کامرانی.
(۳۳) کلاه کلمنتیس: مجموعهٔ پراکنده‌ای از میلان کوندرا ـ ترجمه احمد میرعلایی.
(۳۴) جامعه‌شناسی ادبیات، دفاع از جامعه‌شناسی رمان،
(۳۵) هنر رمان: میلان کوندرا ـ ترجمه دکتر پرویز همایون‌پور.
(۳۶) راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر ـ رامان سلدن ـ ترجمه عباس مخبر.
(۳۷) جامعه‌شناسی ادبیات ـ دفاع از جامعه‌شناسی رمان ـ لوسین گلدمن ـ ترجمه محمد پوینده.
(۳۸) شوخی: میلان کوندرا ـ فروغ پوریاوری.
(۳۹) جاودانگی: میلان کوندرا ـ حشمت‌الله کامرانی.
(۴۰) عشقهای خنده‌دار: میلان کوندرا ـ فروغ پوریاوری.
(۴۱) جامعه‌شناسی ادبیات: دفاع از جامعه‌شناسی رمان ـ لوسین گلدمن، ترجمه محمد پوینده.
(۴۲) شوخی: میلان کوندرا ـ فروغ پوریاوری.
(۴۳) عشقهای خنده‌دار، میلان کوندرا ـ فروغ پوریاوری.
(۴۴) جامعه‌شناسی ادبیات ـ دفاع از جامعه‌شناسی رمان ـ لوسین گلدمن ـ ترجمه محمد پوینده.
(۴۵) جاودانگی: میلان کوندرا ـ حشمت‌الله کامرانی.
(۴۶) بار هستی: میلان کوندرا ـ ترجمه دکتر پرویز همایون‌پور.
(۴۷) عشقهای خنده‌دار: میلان کوندرا ـ ترجمه فروغ پوریاوری.
(۴۸) روانشناسی اجتماعی ـ اتوکلاین برگ ـ ترجمه علی محمدکاردان ـ جلد اول.
(۴۹) عشقهای خنده‌دار ـ میلان کوندرا ـ ترجمه فروغ پوریاوری.
(۵۰) جاودانگی ـ میلان کوندرا ـ ترجمه حشمت‌الله کامرانی.





شرحی برکارنامه شورای فرهنگ عمومی (گروه فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی) ـ ۱۶

سیاستها و ضوابط گسترش روابط فرهنگی با ملل مسلمان و غیرمسلمان

اشاره:

تدوین «سیاست‌ها و ضوابط گسترش روابط فرهنگي با ملل مسلمان و غیرمسلمان»، وظیفه دیگری است که در متن «آیین‌نامه‌ی شرح وظایف شورای فرهنگ عمومی شورای‌عالی انقلاب فرهنگی» تصریح شده و به عهده این شورا قرار گرفته است.

تا «پیش نویس نهایی» آماده شودو در اختیار اعضای شورای فرهنگ عمومی قرارگیرد، زمان قابل ملاحظه‌ای سپری شدو تحولات قابل توجهی در حوزه مسائل و مباحث فرهنگی پدید آمد. سرانجام در جلسه شورا اعلام شد که هیأت دیگری در سطح بالاتری به این کار پرداخته و تدوین سیاست‌ها وهمچنین بررسی آن را به عهده گرفته است. بنابراین طرح مذکور به منظور پرهیز از پراکنده‌کاری از دستور کار شورای فرهنگ عمومی خارج شد، هرچند می‌توانست در این شورا نیز بررسی شود و سپس نتایج نهایی آن در اختیار هیأت مزبور قرارگیرد.

نکته قابل توجه اینست که طرح «سیاست‌ها و ضوابط گسترش روابط فرهنگی باملل مسلمان و غیرمسلمان»، همانطور که از نامش پیدا است صرفاً جنبه فرهنگی داشته، ناظر بر همان تلاش‌ها و فعالیت‌هایی بوده است که امروز همه کشورها وملت‌ها ـ بویژه ملل متمدن و متفکر ـ در سراسر جهان نسبت به آن اهتمام می‌ورزند. سیاست کلی نظام جمهوری اسلامی ایران نیز چه در متن قانون اساسی، چه در متن اصول سیاست فرهنگی کشور و چه در صفحات روزنامه‌های کثیرالانتشار داخلی با صراحت تمام در این خصوص اعلام شده و از این حیث، ابهام و ایهام عمده‌ای در متن طرح «سیاستها و ضوابط گسترش روابط فرهنگی با ملل مسلمان و غیرمسلمان» وجود ندارد.

بازهم یادآوری باید کرد که این طرح از دستور کار شورای فرهنگ عمومی خارج شده و به تصویب نرسیده است. معذلك در زمره طرح‌ها و پیش نویس‌هایی که بخشی از کارنامه اصلی دبیرخانه شورای فرهنگ عمومی در سالهای ۶۵تا۷۰ را شامل می‌شود قرار دارد و به همین دلیل قابل تأمّل است. شاید مطالعه آن برای متصدیانی که تدوین طرحی بهتر و مهمتر را در نظر دارند، تا حدّی قابل استفاده باشد.

□□□

* مقدمه *

«وَماأَرْسَلْناكَ اِلاّ كافَّةً لِلنّاس بَشيراً وَ نَذيراً» سبا / ۲۸

در دنیای امروز، با توجه به توسعه روزافزون وسائل مدرن ارتباط جمعی و نیاز جوامع بشری به گسترش ارتباطات فرهنگی و تلاش آنان برای نیل به فرهنگ مشترك جهانی، فرصت و امکانات وسیعی جهت بهره‌وری متقابل فرهنگی بوجود آمده است. امروز کشورهایی که از میراث‌ها و ارزشهای فرهنگی عمیق، ارجمند و وزینی برخوردارند، می‌توانند از یك سو فرهنگ جهانی را غنی‌تر ساخته و از سوی دیگر به فرهنگ اصیل خود جلوه‌های نوینی را ارائه دهند. کوشش در این راه، گذشته از این که به پیشرفت و تعالی فرهنگها یاری میدهد، رشته‌های ارتباطات بین‌المللی و دوستی ملتها را نیز مستحکم می سازد.

از سوی دیگر، اسلام بعنوان دینی جهانی و ابدی که مخاطب آنرا فطرت پاك و الهی انسانها تشکیل میدهد، همواره تبلیغ و ارشاد برای رشد و تعالی انسانها در مسیر«تقرّب الی الله» را از اهداف عمده‌ی خود تلقی کرده است. چنانکه در آیات قرآن کریم و احادیث وروایات، به کرات از آن یاد شده است:«اُدْعُ اِلی سَبیلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجادِلْهُمْ بِالَّتی هِیَ اَحْسَنُ اِنَّ رَبَّكَ هُوَاَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبیلِه وَ هُوَاَعْلَمُ بِالْمُهْتَدینَ» نحل ـ ۱۲۵.

«یا اَیُّهَاالرَّسُولُ بَلِّغ ما اُنْزِلَ اِلَیْكَ مِنْ رَبِّكَ......» مائده ـ ۶۷.

همچنین در ماده ۱۶ اصل سوم قانون اساسی ج.ا.ا «تنظیم سیاست خارجی کشور براساس معیارهای اسلام، تعهد برادرانه نسبت به همه‌ی مسلمانان و حمایت بیدریغ از مستضعفان جهان» جزو وظایف دولت قلمداد شده است و در قسمتی از اصل ۱۵۴ از فصل سیاست خارجی ج.ا.ا تصریح شده است که «جمهوری اسلامی ایران، سعادت انسان در کل جامعه بشری را آرمان خود میداند و استقلال و آزادی و حکومت حق و عدل را حق همه مردم جهان می شناسد.»

نظام جمهوری اسلامی، که بر پایه این آرمانها و اندیشه‌های متعالی استوار است، وظیفه خود می‌داند که با نشر و گسترش ارزشهای معنوی، دین خود را در

جهت تحقق رسالت جهانی اسلام و ایجاد زمینه لازم برای تحکیم مواضع فکری و فرهنگی انقلاب ادا کرده سازماندهی و انسجام مطلوب را برای انجام این مهم فراهم آورد. با عنایت به موارد فوق‌الذکر، اهداف و دیدگاههای حاکم بر جریان تبلیغات در خارج از کشور و سیاستهای لازم به منظور گسترش روابط فرهنگی با ملل اسلامی و غیراسلامی به شرح ذیل است:

*** ماده ۱ـ اهداف**

الف: آگاهی کشورهای جهان از مواضع فکری و دیدگاههای انقلاب اسلامی و جمهوری اسلامی ایران.

ب: آشنایی ملت‌ها با فرهنگ و تمدن اصیل اسلامی.

ج: معرفی دستاوردهای فرهنگی و هنری جمهوری اسلامی ایران به ملل جهان.

د: آشنایی با فرهنگها، اعتقادات و دستاوردهای فرهنگی و هنری کشورهای دیگر.

تبصره ۱: علاوه بر چهار هدف کلی فوق‌الذکر، تعیین اهداف خاص، مستلزم طبقه‌بندی مخاطبین در کشورهای مختلف می‌باشد که حسب مورد نسبت به آنها موضع‌گیری صحیح اتخاذ میگردد:

۱ـ کشورهای اسلامی همسو با جمهوری اسلامی ایران.

۲ـ کشورهای اسلامی مخالف با جمهوری اسلامی ایران.

۳ـ کشورهای غیراسلامی همسو با جمهوری اسلامی ایران.

۴ـ کشورهای غیراسلامی مخالف با جمهوری اسلامی ایران.

تبصره ۲: طبقه‌بندی فوق‌الذکر (در تبصره ۱) براساس موضع‌گیری دولتها است.

تبصره ۳: مردم و گروههای مردمی، مخاطب اصلی تبلیغات خارجی‌اند و ایجاد تحولات مثبت اجتماعی از طریق تاثیرگذاری در فرهنگ و دیدگاه آنان هدف اساسی جمهوری اسلامی است.

*** ماده ۲ـ سیاستها**

سیاستهای کلی و اجرائی با عنایت به اهداف فوق‌الذکر به شرح ذیل است:

الف: سیاستهای کلی:

۱ـ توسعه و تحکیم روابط فرهنگی متقابل با کشورهای جهان، خصوصاً کشورهای اسلامی همجوار با توجه به اصول اساسی عزت، حکمت و مصلحت.

۲ـ محوربندی واولویت‌گذاری در تبلیغات خارجی با عنایت به دسته‌بندی چهارگانه مخاطبین.

۳ـ شناسایی نیازهای فرهنگی کشورها و برنامه‌ریزی متناسب برای رفع این نیازمندیها.

۴ـ تشخیص وضعیت و نیازهای فکری و فرهنگی مردم در کشورهای موردنظر از طریق ایجاد شبکه‌های تحقیقاتی و استفاده از متخصصین بومی.

۵ـ دستیابی به دستاوردهای مثبت فرهنگی کشورهای خارجی جهت بهره برداری داخلی.

۶ـ شناخت ویژگی‌های اعتقادی و فکری فرقه‌ها و نحله‌های مختلف ادیان و مذاهب در کشورهای جهان و همکاری با آنها در محدوده مشترکات فکری و عقیدتی.

۷ـ آشنایی با روشهای نوین فرهنگی، هنری و تبلیغی جهان امروز و استفاده از تجارب آنان در تبلیغ غیرمستقیم.

۸ـ شناخت شیوه‌ها و اهرمهای تبلیغاتی داخلی کشورها و بهره‌گیری مناسب از آنها در تبلیغات خارجی.

۹ـ معرفی و عرضه آثار هنری و ابداعات و آفرینشهای متناسب با مقتضیات فکری و فرهنگی جامعه اسلامی.

۱۰ـ حضور فعال و مؤثر در مجامع، محافل و سمینارهای فرهنگی و هنری بین‌المللی به منظور عرضه دیدگاهها و دستاوردهای جمهوری اسلامی ایران.

۱۱ـ کشف و شناسائی جریانات همسو با انقلاب اسلامی ایران و پشتیبانی فکری و فرهنگی از آنها در جهان.

۱۲ـ ارتقاء کمی و کیفی روابط توریستی و فرهنگی میان جمهوری اسلامی ایران و کشورهای دیگر.

۱۳ـ شناخت جریانات غیراسلامی و نیز جریانات منحرف اسلامی و بررسی روشهای مفید و متنوع در مقام مواجههٔ فرهنگی و فکری با آنها.

۱۴ـ مطالعه دقیق سوابق تاریخی، فرهنگی، حساسیتها و گرایشها در میان ملل و اقوام مختلف در کشورهای موردنظر و کشف زمینه‌های ارتباط فرهنگی با آنها.

۱۵ـ شناخت کامل آراء، افکار، دیدگاهها و تاریخ تطوّر اقلیتهای مسلمان در کشورهای غیراسلامی و اقلیتهای شیعی در کشورهای اسلامی.

ب: امور اجرائی:

۱ـ توسعه روابط فرهنگی با کشورها از طریق انعقاد و امضای موافقتنامه‌ها، برنامه مبادلات و تفاهم‌نامه‌های فرهنگی خصوصاً با کشورهای اسلامی همجوار.

۲ـ گسترش مراکز و پایگاههای فرهنگی از قبیل خانه‌های فرهنگ، رایزنیها، خانه‌های ایران، انجمن دوستی و نظائر آن در کشورهای خارج.

۳ـ تعیین و اعزام نمایندگان فرهنگی و مطبوعاتی و حفظ ارتباط منظم و مستمر به منظور حمایت و تأمین و تغذیه فکری وفرهنگی و همچنین بهره‌گیری از نظریات و تجربه‌های آنان.

۴ـ تقویت امکانات مادی و معنوی وانسانی در جهت ارتقاء کمی و کیفی برنامه‌ها، تسهیل وتسریع امور وهمچنین افزایش ثبات و استحکام در رایزنی‌های فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در خارج.

۵ـ تقویت نمایندگیهای تحت نظارت نمایندگیهای فرهنگی در خارج و حمایت از آنها.

۶ـ ایجاد سازمانهای منطقه‌ای فرهنگی جهت تحقق ارتقاء روابط فرهنگی با کشورهای مورد نظر.

۷ـ ایجاد و گسترش کرسی‌ها و کلاس‌های زبان و ادبیات فارسی در دانشگاهها وموسسات خصوصی در خارج.

۸ـ کمک به گسترش آموزش زبان فارسی از طرقی مانند تهیه و توزیع کتب و فیلمهای ویژه آموزش زبان فارسی.

۹ـ ایجاد مراکز تحقیقات و ادبیات فارسی تحت پوشش نمایندگیهای فرهنگی در خارج.

۱۰ـ آموزش مکاتبه‌ای زبان فارسی در خارج.

۱۱ـ اعزام گروههای آموزشی وتشویقی دانشجویان زبان فارسی خارجی وطرفداران جمهوری اسلامی به ایران.

۱۳ـ تاسیس مراکز تحقیقاتی (زبان فارسی، ایرانشناسی و اسلام شناسی و...) و حمایت از آنها.

۱۴ـ تشویق نویسندگان وشعرا و ادبا و هنرمندان پارسی زبان خارجی و حمایت از آنها.

۱۵ـ تشکیل سمینارهای مناسب و مؤثر به منظور بازآموزی زبان فارسی برای اساتید زبان فارسی در سراسر جهان.

۱۶ـ تشکیل کنفرانس‌ها و سمینارهای لازم برای بزرگداشت فعالیتهای مراکز تحقیقات زبان فارسی.

۱۷ـ انتشار مجلات ادبی به زبان فارسی در خارج.

۱۸ـ انتشار کتب فرهنگی و هنری به فارسی و به زبانهای زنده دنیا.

۱۹ـ انتشار مجلات وزین فرهنگی و هنری به زبانهای زنده دنیا.

۲۰ـ ترجمه منابع متون اصیل اسلامی به زبانهای خارجی.

۲۱ـ معرفی و عرضه آثار هنری و ابداعات و آفرینشهای متناسب با مقتضیات فکری و فرهنگی جامعه اسلامی از طریق وسائل ارتباط جمعی و تشکیل نمایشگاهها و امثال آن.

۲۲ـ تهیه و تدوین مقالات، جزوات، و کتب مورد نیاز خارج ازکشور.

۲۳ـ افزایش وتقویت نشریات مفید و متناسب برای ایرانیان و غیر ایرانیان در خارج از کشور.

۲۴ـ تربیت کادرهای متخصص و مجرب و صاحبنظر در امر تبلیغات خارجی و ایجاد مراکز مخصوص برای این منظور.

۲۵ـ حضور فعال و موثر در مجامع، محافل و سمینارهای فرهنگی و هنری بین المللی به منظور عرضه دیدگاهها ودستاوردهای جمهوری اسلامی ایران.

۲۶ـ برگزاری مجامع، کنفرانس‌ها و سمینارهای مفید و موثر فرهنگی و هنری بین‌المللی درکشور.

۲۷ـ شرکت فعال و مؤثر در مراسم بزرگداشت و بررسی و شناخت افکار و آراء شخصیت‌های علمی مذهبی سیاسی و ادبی جمهوری اسلامی ایران در خارج.

۲۸ـ تلاش و اقدام متناسب ومفید در خصوص معرفی و شناخت شخصیت امام خمینی در سراسر جهان.

۲۹ـ برگزاری مراسم بزرگداشت ایام الله و سایر مراسم مذهبی و ملی در خارج از کشور.

۳۰ـ برگزاری هفته ایران در کشورهای جهان.

۳۱ـ تلاش و اقدام مؤثر و متناسب با مقتضیات عصر حاضر به منظور معرفی و شناسایی شخصیت زن مسلمان در سراسر جهان.

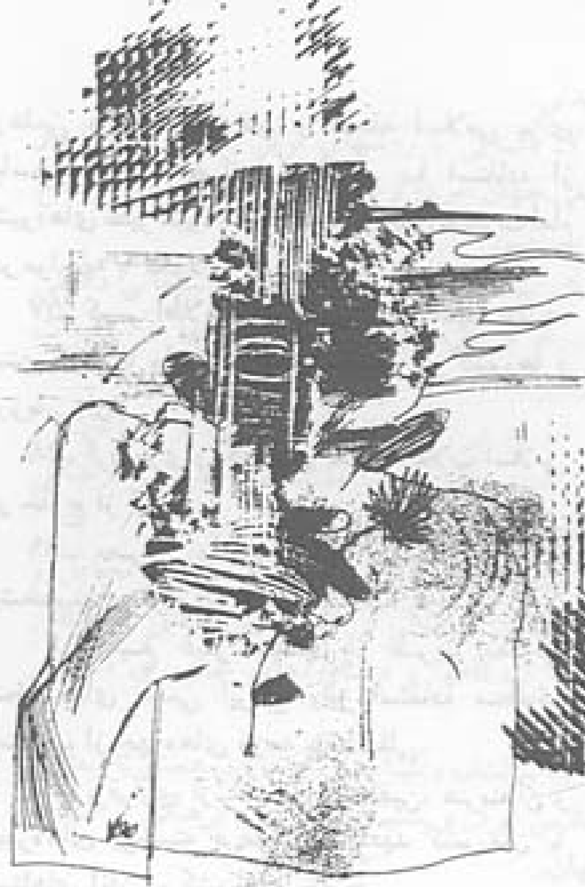
۳۲ـ برگزاری مسابقات حفظ و قرائت قرآن کریم، تفسیر و تحلیل، مقاله نویسی و همچنین مسابقات

هنری و ورزشی در خارج.
۳۳ـ ارتباط منظم با نمایندگیها و رایزنیهای فرهنگی کشورهای خارجی در ایران و تغذیه و تامین فکری و فرهنگی آنها.
۳۴ـ گسترش و تقویت دانشگاهها وحوزه‌های علمیه، جهت جذب دانشجویان و طلاب خارجی و تربیت کادر علمی و فرهنگی در ایران.
۳۵ـ تأسیس مراکز دینی و حوزه‌های علمیه ومدارس علمی در خارج کشور با نظارت مراجع ذیصلاح داخلی.
۳۶ـ ایجاد و تقویت کرسی اسلام شناسی در دانشگاههای سراسر جهان.
۳۷ـ همکاری فرهنگی وارشادی با مراکز اسلامی و فرهنگی سایر کشورها.
۳۸ـ بهره‌گیری از مبلغین مجرب، آشنا به روانشناسی تبلیغ و تعلیم و تربیت و همچنین آگاه به مقتضیات زمان، به منظور اعزام به مناطقی که در فقر فرهنگی بسر می‌برند.
۳۹ـ ارتباط منظم وقوی با رسانه‌های گروهی و خبرگزاریهای خارجی و همچنین تغذیه خبری و رفع نیاز آنها در این مورد.
۴۰ـ مطالعه و تحقیق همه جانبه وعمیق در خصوص رسانه‌های جهانی ومطبوعات کشورها.
۴۱ـ اتخاذ شیوه‌های مناسب مقابله با توطئه‌های موجود یا محتمل در رسانه‌های جهانی و مطبوعات کشورها.
۴۲ـ تلاش برای انتشار مقالات مستدل و روشنگر فرهنگی از طریق مطبوعات خارجی.
۴۳ـ تقویت شبکه‌های برون مرزی صداوسیما و خبرگزاری جمهوری اسلامی ایران.
۴۴ـ ایجاد و اجاره ایستگاههای رادیو و تلویزیون در خارج.
۴۵ـ تاسیس ویدئو کلوپ اسلامی در خارج.
۴۶ـ تاسیس مراکز سمعی و بصری در جهان.
۴۷ـ دوبلاژ فیلم‌های ایرانی به زبانهای محلی دنیا.
۴۸ـ نمایش فیلم‌های ایرانی از طریق ایستگاههای تلویزیونی جهان.
۴۹ـ برپائی جشنواره‌های فرهنگی و هنری در کشورهای خارج.
۵۰ـ شرکت نمایشگاههای آثار هنری کودکان ایرانی در نمایشگاههای بین المللی به مناسبت روز جهانی کودك.
۵۱ـ معرفی هنر اصیل ایرانی و بهره‌گیری صحیح از موسیقی، نقاشی، فیلمسازی، رمان نویسی و مانند آن در فعالیتهای فرهنگی خارج کشور.
۵۲ـ تاسیس شرکتهای انتشاراتی در جهان.
۵۳ـ شرکت در نمایشگاههای بین‌المللی، منطقه‌ای و محلی کتاب.
۵۴ـ تغذیه کتابخانه‌های معتبر کشورها از منابع و متون اصیل اسلامی وفرهنگ و هنر ایرانی.
۵۵ـ گسترش خدمات انسانی از طریق درمانگاه ودارالایتام و نظائر آن با هماهنگی ارگانهای ذیربط، در جهت ایجاد زمینه‌های لازم برای امور فرهنگی و تبلیغی.
۵۶ـ بهره‌گیری بجا و بموقع از میراث فرهنگی وعلمی و ذخائر عرفان و فلسفه اسلامی برای پاسخگویی به بحرانهای فکری با استفاده از شیوه‌های نظیر شیوه اعمال شده از سوی حضرت امام در مواجهه با تحولات بلوك شرق.
۵۷ـ کسب اطلاعات ازوضعیت دیدگاهها، عقاید، سنن، فرقه‌ها وایدئولوژیهای مختلف در کشورها و ارزیابی آن.
۵۸ـ گردآوری و نگهداری مدارك انقلاب اسلامی در خارج از کشور.
۵۹ـ معرفی و بزرگداشت علماء و عرفا وشخصیتهای فرهنگی جهان اسلام.
۶۰ـ تبلیغ غیر مستقیم از طریق معرفی شخصیتهای علمی ایرانی ونیز استفاده مطلوب ومناسب از چهره‌های موجه بین‌المللی.
۶۱ـ برقراری ارتباط میان محققین، هنرمندان و چهره‌های برجسته فرهنگی و متعهد کشورمان با همتاهای آنان در کشورهای خارجی.
۶۲ـ حمایت از جناحهای مبارز وسالم دینی (غیر اسلامی) از قبیل جناحهای وابسته به جریان عقیدتی سیاسی موسوم به الهیات رهایی بخش.
۶۳ـ برگزاری سمینارهای محققانه ومشترك اسلامی با ادیان الهی خصوصاً با مسیحیت در اروپا.
۶۴ـ برگزاری سمینارهای مناسب بررسی تهاجمات فرهنگی علیه ادیان الهی.
۶۵ـ شناسائی دقیق تاریخ، فرهنگ، حساسیتها، گرایشها و...در کشورهای مورد نظر وکشف زمینه‌های مناسب ارتباط فرهنگی با آنها.
۶۶ـ شناخت تاریخ، فرهنگ، آراء و افکار اقلیتهای مسلمان در کشورهای غیر اسلامی.
۶۷ـ شناخت افکار، عقاید، تاریخ و فرهنگ اقلیتهای شیعی و همچنین علوی‌ها و امثال آنها در کشورهای اسلامی.
۶۸ـ مطالعه و تحقیق به منظور شناخت جریانات همسو با جمهوری اسلامی ایران درکشورهای جهان و پشتیبانی فکری و فرهنگی از آنها.
۶۹ـ مطالعه و تحقیق به منظور شناخت جریانات غیر اسلامی و همچنین جریانات اسلامی منحرف و بررسی روشهای گوناگون مواجهه موثر و مفید فرهنگی در این مورد.
۷۰ـ شناخت واقعی معضلات ومشکلات و بحرانهای موجود در کشورها خصوصاً مواردی که ریشه‌های فکری و فرهنگی دارند و حتی المقدور ارائه طریق برای رفع آنها.
۷۱ـ شناخت شخصیتهای معتبر فرهنگی و مذهبی در کشورها بمنظور گسترش ارتباطات علمی وفرهنگی موفق و موثر با آنان.
۷۲ـ تشخیص وضعیت و نیازهای فکری و فرهنگی مردم در کشورهای مورد نظر از طریق ایجاد مراکز تحقیقاتی و استفاده از متخصصین بومی.
۷۳ـ اهتمام واقدام در خصوص پروژه‌های پژوهشی و به اصطلاح سفارش انجام تحقیقات علمی و فرهنگی در زمینه موضوعات مورد توجه جمهوری اسلامی ایران در داخل و خارج.
۷۴ـ کمك به مراکز انتشاراتی و چاپ کتب محققین و نویسندگان در خصوص انقلاب اسلامی ایران در خارج.
۷۵ـ کمك به فعالیتهای فرهنگی مساجد مهم سراسر جهان.
۷۶ـ چاپ و توزیع قرآن مجید با خطاطی ایرانی در جهان.
۷۷ـ شناسائی مراکز اسلامی سالم در کشورها و برقراری رابطه هدایتی وحمایتی در مقام مواجهه با آنها.
۷۸ـ حمایت از تشکیلات و فعالیتهای فرهنگی طرفدار انقلاب اسلامی ایران در خارج.
۷۹ـ شناخت ویژگیهای اعتقادی و فکری فرقه‌ها و نحله‌های مختلف ادیان و مذاهب گوناگون در کشورهای جهان و همکاری با آنها در محدوده مشترکات فکری وعقیدتی.
۸۰ـ شناخت کامل شیوه‌های تبلیغاتی ادیان دیگر ازجمله مسیحیت در جهان.
۸۱ـ ارتقاء کمّی وکیفی روابط توریستی و فرهنگی میان ایران و کشورهای دیگر.
تبصره ۱: تبلیغ در موارد فوق الذکر و نظایر آن باید، حتی المقدور به صورت غیر مستقیم انجام گیرد.
تبصره ۲: برنامه‌ریزی‌های لازم برای گسترش روابط فرهنگی با کشورهای خارجی می‌بایست متناسب با خصوصیات فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی و با رعایت قوانین رسمی آن کشورها انجام پذیرد.
تبصره ۳: هر چند موضوع این مصوّبه به فعالیتهای فرهنگی اختصاص دارد و در جهان امروز این تلاش‌ها علی القاعده باید بدون مانع باشد، معذالك باید بر لزوم بهره‌گیری از شیوه‌های قانونی مفید ومناسبی که حتی المقدور با موانع احتمالی ناشی از مخالفت دولت‌ها مواجه نشود، تاکید کرد.

ماده ۳ ـ هماهنگی و سازماندهی

بمنظور هماهنگی وسازماندهی و تصویب آئین نامه اجرایی ، شورایعالی هیات نظارت بر امور فرهنگی و تبلیغاتی در خارج کشور بر چگونگی تحقق سیاستهای فرهنگی و تبلیغاتی نظارت می‌کند.
الف: اعضای شورایعالی فرهنگی و تبلیغات خارجی عبارتند از:
۱ـ وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی (رئیس شورا).
۲ـ وزیر امورخارجه.
۳ـ وزیر فرهنگ و آموزش عالی.
۴ـ وزیر آموزش و پرورش.
۵ـ رئیس سازمان صدا وسیمای جمهوری اسلامی ایران.
ب ـ هریك از اعضا می توانند معاون یا مشاور خود را به عنوان نماینده تام الاختیار به منظور شرکت در جلسات در موارد لزوم معرفی کنند.
ج ـ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مجری سیاستهای کلی و برنامه‌های مصوب شورایعالی فرهنگی و تبلیغات خارجی می‌باشد.
د ـ کلیه نهادها، سازمانها و وزارتخانه‌هایی که در زمینه تبلیغات و ارتباطات فرهنگی خارج کشور فعالیت دارند موظف‌اند هماهنگی‌های لازم را با وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به عمل آورند.

دربارهٔ ژرفاشناسی «کنایه» در ادب فارسی



سخن درپرده‌می‌گویم...

○ منصور میرزانیا دانشکدهٔ علوم و ادبیات شهرکرد

برای دریافت معنای مجازی کنایه‌ها واسطه‌هایی را باید پشت سر گذاشت. یعنی بسیاری از کنایه‌های فارسی، ژرفایی دارند که به گذشته برمی‌گردند و کنکاش در آنها خالی از لطف نیست. همچنانکه بیشتر ضرب‌المثلها برگرفته از حکایتهایی است که کم و بیش به آنها اشارت رفته است. وقتی به اصل کنایه‌ها دقت می‌کنیم و به ریشه‌یابی آنها می‌پردازیم، می‌بینیم که سررشتهٔ بیشتر آنها در آیات قرآنی، اعتقادات پیشینیان، آداب و رسوم اجتماعی، باورهای اساطیری، بینش‌های مذهبی و غیره بافت می‌شود و هر چند این بحث به تنهایی عنوان کتاب دیگری است ولی به اختصار در اینجا به هر یك اشاره‌ای می‌کنیم.

الف ـ ژرفاشناسی قرآنی

آیات، داستانهای پیامبران و موضوعات معتنابهی که در قرآن آمده‌اند، در ساختن کنایه‌های فارسی نقش مهمّی دارند. چند مثال:

۱ـ روزه مریم. کنایه از سکوت کردن و خاموش شدن.

مریم (ع) پس از زادن فرزند در برابر طعنه‌های مردم به فرمان خداوند سکوت اختیار کرد چنانکه در کتاب کریم آمده است: «فقولی اِنّی نذرتُ للرحمنِ صوماً فلَن اُکلّمَ الیومَ اِنسیّاً»[۱]

این سکوت در ادب فارسی به «صوم مریم و روزهٔ مریم» مشهور است. «سورآبادی» دربارهٔ چگونگی روزهٔ سکوت می‌نویسد: «در شریعت ایشان روا بودی روزه از سخن که سخن نگفتندی مگر آن مقدار که گفتی: «من روزه دارم» تا او را معذور داشتندی»[۲]

صائب گوید:

هر که از نخل تمنّا روزهٔ مریم گرفت
نقل انجم در گریبانش چو عیسی بشکند[۳]
چو مریم روزهٔ مریم نگه داشت
دهان بربست از آن شکر که شه داشت[۴]

۲ـ سر از گلیم برآوردن: ترك گوشه گیری کردن و به ارشاد و هدایت پرداختن. خداوند در قرآن به پیامبر (ص) خطاب می‌کند و می‌فرماید:

«یا ایّها المدّثر قُم فَانذِر»[۵] و «یا ایّها المُزّمل قُم اللیل الا قلیلاً»[۶]

یعنی ای «گلیم به خود پیچیده، ای در پلاس خفته» که به زبان کنایه می‌فرماید: «ای گوشه گیر» و ای کسی که «از خلق جدا شده ای برخیز». این مفهوم در آثار فارسی نیز آمده است. نمونه را:

گفته در گوش جانش حاجب بار
کای شهنشه سر از گلیم برآر
(حدیقه)

○

خواند مُزّمل نبی را زین سبب
که برون آ از گلیم ای بوا
سرمکش اندر گلیم و رومپوش
که جهان جسمی است سرگردان تو هوش
(مثنوی)

۳ـ لَن ترانی گفتن: کنایه از ناامیدکردن

اشاره به داستان حضرت موسی (ع) در کوه طور و آیه شریفه: «قال ربّ اَرنی انظُر الیك قال لَن ترانی»[۷]

رضی نیشابوری گوید:

چو رسی به طور سینا اَرِنی مگوی و بگذر
که نیرزد این تمنا به جواب لَن ترانی[۸]

۴ـ هشتم هفت مردان: کنایه از سگ اصحاب کهف

اشاره به آیه «یقولون سبعةٌ وثامنهُم کلبهُم»[۹]

خاقانی گوید:

هفت مردان، که منم هشتم ایشان به وفا
کهفشان خانهٔ احزان خراسان یابم[۱۰]

۵ـ لمن الملك زدن: ادعای پادشاهی و بزرگی کردن.

اشاره به آیه «لمن الملك الیوم. للهِ الواحد القهّار»[۱۱]

۶ـ زاده شش روزه: کنایه از آسمانها و زمین.

با عنایت به آیه: «هوالّذی خلق السمواتِ والارض فی ستة ایام»[۱۲] و شش آیه دیگر در همین معنا (المعجم المفهرس، ص ۳۴۴)

خاقانی:

زاده نه چرخ را در خرج یك دم می‌نهم
زادهٔ شش روزه را بر خوان یك شب می‌خورم[۱۳]

۷ـ تابوت به دریا افکندن: کنایه از رهاکردن و به خود واگذاشتن

اشاره به داستان زادن حضرت موسی (ع) و آیه: «واوحی الی اُمّ موسی اَن اَرضعیه فاذا خفتِ علیه فالقیه فی الیَم ...»[۱۴]

عطار:

گهی تابوتم اندازی به دریا
گهی بر تخت فرعونم نشانی[۱۵]

۸ـ هیزم جهنّم: کنایه از «کافران»

با تلمیح به آیه «فاتقوا النّار التی وقودها النّاسُ والحجارة اُعدّت للکافرین»[۱۶]

بی‌رونقا که باشد بی‌بأس تو سیاست
بی‌هیزما که ماند بی تیغ تو جهنّم[۱۷]
(انوری)

۹ـ روز پنجاه هزار ساله: کنایه از قیامت

با تلمیح به آیه: «تعرج الملائکة والروح الیه فی یومٍ کان مقدارهُ خمسین الف سنة»[۱۸]

گو نامهٔ درد تو فرو باید خواند
پنجاه هزار ساله دارم روزی
(عطار، مختارنامه، ۱۲)

۱۰ـ نسّابهٔ شهر قاب قوسین: کنایه از پیامبر اکرم (ص) با اشاره به معراج و آیه:

«ثُمّ دنا فتدلّی فکان قاب قوسینِ اوادنی»[۱۹]

ای سیّد بارگاه کونین
نسّابه شهر قاب قوسین[۲۰]
(نظامی)

۱۱ـ گوشت کسی را خوردن: کنایه از «غیبت کردن»

با توجه به آیه شریفه: «اَیُحبُّ احدکم اَن یأکلَ لحم اخیه میتاً فکرهتموه»[۲۱]

مولانا فرماید:

گوشت‌های بندگان حق خوری
غیبت ایشان کنی کیفر بری[۲۲]

علاوه بر آیات قرآنی بسیاری از احادیث هم سرچشمه الهام اندیشه‌های شاعرانه و کنایه‌های فارسی شده‌اند. مانند: «مَنْ عَرَفَ الله خواندن» کنایه از ضعف و ناتوانی در گفتار، در بیت:

در صفتت گنگ فرومانده‌ایم
مَنْ عرف الله فروخوانده‌ایم[۲۳]
(نظامی)

که اشاره به حدیث نبوی: «مَنْ عَرَفَ الله کلّ لسانهُ» دارد.

ب ـ ژرفاشناسی اساطیری

۱ـ از آب گذشتن: کنایه از رستگارشدن، از خطر رستن. تجدیدحیات و زندگی دوباره.

این کنایه ریشه در باورهای کهن دارد. یکی لز مبحث‌های تازهٔ روان شناختی در روانشناسی یونگ که امروزه در نقد ادبی کاربردی وسیع دارد، آرکی تایپ (کهن الگو) است و در تعریف آن می گویند: «آن قسمت از محتویات موروثی ناخودآگاه جمعی است که همیشه وهمه جا به شکل ثابتی بروز می کند.»[۲۴] آرکی تایپ در ادبیات بصورت داستانهایی چون عبور فریدون از آب برای شکست ضحاک، انداختن موسی در نیل و رسیدن به زندگی دوباره و پیامبری، از آب گرفتن داراب و پادشاه شدن او و... تجلی می کند. پس رستگاری و تجدید حیات و رسیدن به قدرت به صورت کهن الگوی «عبور از آب» بیان شده است. نمونه را از نظامی گنجوی:

ساعتی زان سخن پریشان گشت
آبی از چشم ریخت و ز آب گذشت

۲ـ پر سیمرغ بر آتش نهادن: کنایه از به سوی خویش خواندن، بی قرارکردن.

که یادآور ماجرای سیمرغ در داستان «زال» و «رستم و اسفندیار» است. این کنایه در شعر فارسی جای خود را بخوبی یافته است:

نه آسان رفت از دستم که باز آن دلنواز آید
پر سیمرغ بر آتش نهم شاید که باز آید[۲۵]

۳ـ مرغ آذرافروز (آتش افروز): کنایه از «ققنوس»

حکایت این مرغ اساطیری در «منطق الطیر» عطار با این مطلع آمده است:

هست ققنس طرفه مرغی دلستان
موضع این مرغ در هندوستان

این نام در گستره ادبیات فارسی بخوبی جای خود راآیافته است مانند:

منم آن مرغ کاذر افروزد
خویشتن را در آذر اندازد[۲۶]

۴ـ میراب جوی شیر: کنایه از فرهاد عاشق شیرین

که کنایه‌ای است برگرفته از اسطوره «خسرو و شیرین»

شیرین‌لبان به رخصت من آب می‌خورند
میراب جوی شیر بود سنگداغ من[۲۷]

۵ـ «خسرو توران»: کنایه از افراسیاب

کیخسرو ایران ملک المغرب کز قدر
بر خسرو توران سزدش بار خدایی[۲۸]

۶ـ «شاه ترکان»: کنایه از افراسیاب

شاه‌ترکان سخن مدعیان می‌شنود
شرمش از مظلمه خون سیاووشش باد(حافظ)

۷ـ ملک آرش: کنایه از سرزمین ایران

مگذار ملک آرشی در دست مشتی آتشی
خوش نیست گرد ناخوشی بر روی زیبا ریخته[۲۹]

۸ـ جامه کاغذی (سرخ) پوشیدن

در افسانه‌ها و سرگذشتهای پادشاهان، پوشیدن جامه کاغذی (جامهٔ سرخ) نشانهٔ دادخواهی و تظلّم بوده است:

«شنودم که یکی از ملوک به گوش گرانتر بوده است. چنین اندیشید که کسانی که ترجمانی می کنند و حاجبان، سخن متظلّمان با او راست نگویند... فرمود که متظلّمان، باید که جامهٔ سرخ بپوشند تا من ایشان را بشناسم و این ملك بر پیلی نشستی و در صحرا بایستادی و هرکه را با جامهٔ سرخ دیدی بفرمودی تا جمله را گرد کردندی، پس به جایی خالی بنشستی و ایشان را پیش آوردندی تا به آواز بلند حال خویش می گفتندی و او انصاف ایشان می‌دادی.»[۳۰]

گاهی نیز دادخواهان جامه کاغذی میپوشیده‌اند و به پای «علم داد» و نشانه‌ای که برای راهنمایی متظلّمان برپا می کردند، می‌رفتند.

کاغذین جامه به خونابه بشویم که فلك
رهنمونیم به پای علم داد نکرد(حافظ)

ج ـ ژرفاشناسی تاریخی

در میان حوادث تاریخ و آداب و رسوم گذشته این سرزمین سرچشمه‌هایی یافت میشوند که کنایه‌های فارسی از آنها سیراب شده‌اند، و همواره این جریانات پدیدآورندگان کنایه‌هایی در زبان و ادب فارسی بوده‌اند. چنانچه:

۱ـ معروف است که اسکندر،زندانی در شهر یزد ساخته و در شعر فارسی «زندان سکندر»[۳۱] نیز کنایه‌ای است به گونه «رمز»، از شهر یزد. آنچنانکه «شیراز»، پایتخت حضرت سلیمان بوده و «ملك سلیمان»[۳۱] نیز کنایه‌ای رمزی از «سرزمین فارس» است. حافظ فرماید:

دلم از وحشت «زندان سکندر» بگرفت
رخت بربندم و تا ملك سلیمان بروم

۲ـ یکی از مراسم قرون گذشته ایران، این بوده است که در ایّام عید، بمنظور سرگرمی و شادی و تفریح عمومی، شخصی بی نام و نشان را، امیر یا سلطان نامیده و بر تخت می نشانده‌اند. امیر نوروزی، مانند امیر دائمی، فرمان میرانده و احکامش از عزل و نصب و حبس و جریمه و مصادره، اجرا میشده، امّا پس از چند روزی حکومتش پایان می‌پذیرفته و اوضاع شهر به صورت عادّی بازمی گشته است. به همین مناسبت در ادبیات فارسی، هرجا سخن از میر نوروزی شده است، کنایه‌ای است از «سلطنت‌ها و امارت‌های کوتاه و بی‌دوام».[۳۲]

سخن درپرده می گویم چو گل ازغنچه بیرون آی
که بیش ازپنج روزی نیست حکم میرنوروزی

۳ـ یکی از آیین‌های کهن ایرانیان، که ریشه در باورهای یونان باستان نیز دارد، این بوده است که میگساران جرعه‌ای از شراب صافی را بر زمین می‌پاشیده‌اند، تا یادی از دوستان غایب و درگذشتگان کرده باشند. در یونان باستان چون انگور را میوه آسمانی می‌دانسته‌اند، «جرعه افشاندن»، نوعی قربانی کردن به درگاه خدایان بوده است. بنابراین در ادب فارسی «جرعه افشاندن بر خاك»، «باده بر افشاندن»، «جرعه بر خاك افکندن»، «جرعه بر خاك ریختن» و از این قبیل، کنایه‌ای است برای «نواختن فرودستان و درماندگان، یادکرد دوستان و غایبان» که در شعر بیشتر شاعران آشکار شده است:

...یا به یاد این فتادهٔ خاك بیز
چون که خوردی جرعه‌ای بر خاك ریز
(مثنوی)

○

هست این زمین را نوبنو کاس کریمان آرزو
یك جرعه کن در کار او آخر چه نقصان آیدت
چون جرعه‌ها رانی گران‌باری به هش باش آن زمان
کز زیر خاك دوستان آواز عطشان آیدت...
(خاقانی)

و بسیار مثال دیگر از این دست (همین فرهنگ ذیل «جرعه افشاندن»).

۴ـ جامه عباسیان: کنایه از رنگ سیاه

معروف است که شعار آل عباس، رنگ سیاه بوده است و «ردای اهل بیت»، برنگ سبز. در شعر و نثر فارسی «کسوت شیعی» و ردای اهل بیت کنایه از «رنگ سبز» و «شعار عباسیان»، «جامه آل عباس» و «جامهٔ عباسیان» کنایه از رنگ سیاه است:

«یك فرقه در خرقهٔ عباسی و یك زمره در کسوت شیعی، جمعی در لباس آل عباس و فوجی در ردای اهل بیت خیرالنّاس.»[۳۳]

۵ـ «الکشاف»، تفسیر معروف جارالله زمخشری بر قرآن کریم است که به شرح نکته‌های بلاغی و ارزشهای زیباشناختی آیات پرداخته است. در قرن هشتم، سراج‌الدین عمربن اسلان بلقینی[۳۴] شرحی بر این کتاب نوشت که در مدارس علمیه، خصوصا در شیراز عصر حافظ تدریس می شده است و از آنجا که دانش‌پژوهان نوشته‌های کشاف، بحث و جدلهای مدرسی داشتند، در ادبیات فارسی «شرح کشاف خواندن» یا «شرح کشاف گفتن»، کنایه‌ای شده است برای قیل و قال مدرسه یا بحث و جدل که نخستین بار حافظ آنرا بکار برده است و پس از او شاعران دیگر:

بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر
چه جای مدرسه و بحث کشف کشاف است
(حافظ)

○

لب ببند از کشف ای صوفی که تادم می زنی
شرح کشّافی زبهرت هریك انشا کرده‌اند[۳۵]

○

بر مصحف روی او نظر کن ناصح
بسیار مگوی و شرح کشّاف مخوان[۳۶]

۶ـ «خرقه»، لباس پشمینه درویشان را می گفته‌اند که از تن درآوردن، بخشیدن، سوزاندن، انداختن و تازه کردن آن، از رسوم ایشان بوده است. کم کم این آیین‌ها، مفهوم کنائی یافته‌اند و این ترکیب‌ها و عبارت‌ها در زبان فارسی بصورت کنایه‌های ادبی درآمده‌اند:

خرقه انداختن: مجرد شدن

زاهد در راهب سوی من تاختند
خرقه و زنّار درانداختند[۳۷]

خرقه برکشیدن: رسوا کردن

«چه باید چندان رنجانیدن و خرقه برکشیدن»[۳۸] ـ

خرقه بازی: سماع و وجد و حال

«پیوسته سماعها و خرقه‌بازی‌ها می‌رفت»[۳۹]

ـ خرقه تازه کردن: مقام و مرتبه یافتن و به درجات بالاتر رسیدن.

چوزین خانقه عزم دروازه کرد
بدستش فلك خرقه را تازه کرد[۴۰]

ـ خرقه سوختن: رها شدن از دورویی و ترك ریاکاری.

ماجرا کم کن و بازآ که مرا مردم چشم
خرقه از سر بدر آورد و به شکرانه بسوخت
(حافظ)

ـ خرقه آتش زدن: نظیر خرقه سوختن

در خرقه چو آتش زدی ای عارف سالك
جهدی کن و سر حلقهٔ رندان جهان باش
(حافظ)

ـ خرقه انداختن ـ (درانداختن): شادمانی و نشاط کردن. دست افشانی و پایکوبی
مرغ برانداخته یعنی ملك
خرقه در انداخته یعنی فلك[۴۱]

ـ خرقه قبول کردن: جانشین شدن
چندان بمان که خرقهٔ ازرق کند قبول
بخت جوانت از پیر ژنده‌پوش
(حافظ)

ـ «کوتاهی آستین»، نیز کنایه از «درویشی و صوفیگری» است، زیرا خرقه‌ها دارای آستین کوتاه بوده‌اند.
ای دل بیا که ما به پناه خدا رویم
زانچ آستین کوته و دست دراز کرد
(حافظ)

به زیر دلق ملمّع کمندها دارند
درازدستی این کوته‌آستینان بین
(حافظ)

ابوالمفاخر باخرزی می نویسد: «جامهٔ کوتاه تا نیمه ساق و آستین کوتاه و فراخ داشتن از شعار اصحاب تصوف است»[۴۲] همچنین رنگ خرقه‌ها کبود بوده است. به همین دلیل «کبود جامه»، «ازرق‌پوش» و «ازرق پیرهن» کنایه از، «درویش» آمده است:
یا سرو یا یار «ازرق پیرهن»
یا بکش برخان و مان انگشت نیل[۴۳]
(سعدی)

۷ـ زنّار: کمربندی بوده است که مسیحیان برای مشخص شدن در شهرهای مسلمانان بر کمر می‌بسته‌اند. ترکیب‌ها و عبارتهایی که با این واژه ساخته شده‌اند در ادبیات فارسی، نوعی معنای کنایی دارند. مانند:

ـ زناربستن: کافر شدن
مرا حیرت بر آن آورد صدبار
که بندم در چنین بتخانه زنّار[۴۴]

ـ زنار انداختن: مجرد شدن، از خود بیرون آمدن
زاهد و راهب سوی من تاختند
خرقه و زنار درانداختند[۴۵]

ـ زنّار داشتن: کافربودن
زلف دلدار چو زنّار همی فرماید
برو ای شیخ که شد برتن ما خرقه حرام[۴۶]

همچنین پنجاهه گرفتن (= پنجاه روز عبادت و زهد که از آداب مسیحیان بوده)، کنایه از «مسیحی شدن» و از «مسلمانی درآمدن» است. چنانکه «چله نشستن» کنایه از «عارف شدن و مسلمان بودن»:
پس از چندین چله در عهد سی سال
روم پنجاهه گیرم آشکارا
(خاقانی ـ ترسائیه)

۸ـ امروزه کنایه «نان خود را آجر کردن»، وقتی به کار می‌رود که شخص نعمت مهیّا و آماده ای را ازدست بدهد. دربارهٔ ژرفای این کنایه می گویند: در یکی از نهضت‌های سیاسی پس از انقلاب مشروطه، وزارت‌خانه یا شرکتی دچار ورشکستگی شد و از پرداخت نقدینه جهت حقوق کارگران عاجز ماند. بنابراین ناچار شد اجناس و لوازم ساختمانی خود را از قبیل «آجر» در ازای حقوق کارگران بدهد. بعد از این ماجرا کارگران به زبان طنز می گفتند «نانمان آجر شده است» و این کنایه‌ای ماندگار در زبان فارسی گردید.

د ـ ژرفاشناسی باورهای عامیانه

۱ـ نیل کشیدن
برای جلوگیری از چشم زخم بر چهره‌های زیبا انگشت نیل می کشیده اند. امروزه نیز بعد از «سهند سوختن» دست در سیاهی سوخته اسهند می زنند و بر پیشانی یا بینی فرد مورد نظر می کشند تا از چشم زخم بدور ماند. نظامی گوید:
طبایع را یکایك میل درکش
بدین خوبی خرد را نیل درکش

۲ـ سهند سوختن
یکی دیگر از اعتقادات عامیانه برای رفع چشم‌زخم، سوزاندن اسهند است. این دانه گیاهی، هنگام سوختن می ترکد و صدا می کند. بهمین خاطر، اعتقاد بر این است که چشم شور و حسود هم می ترکد و دیگر مؤثر واقع نمی شود:
یوسفی کانجم سهندش سوختند
ده برادر چون و را بفروختند[۴۷]

۳ـ خانه شیطان
عوام را اعتقاد بر این است که حمام، خانه اجنّه و شیاطین است. بنابراین حمام را به کنایه «خانه شیطان» خوانده اند:
... بر در حمام درحال اوفتاد
همچو مرغی بی‌پر و بال اوفتاد
گفت چون در خانه شیطان مرا
نیست یا دستی تهی فرمان مرا[۴۸]

۴ـ فلفل در آتش افکندن
برهان قاطع: «هرگاه عاشق خواهد که معشوق را به خود مهربان کند به نوعی تا عاشق را نبیند آرام نگیرد، اسمی چند بر فلفل خوانده و بر آتش ریزد معشوق بیقرار گردد». بنابراین «فلفل در آتش افکندن» کنایه‌ای شده است برای «بیقرار کردن» و «به سوی خود خواندن».
مرا که خال تو فلفل فکنده است بر آتش
چرا ز غالیه دلبند می‌کنی و دلاویز[۴۹]
کنایه‌های دیگری چون، «سهند در آتش ریختن» و «نعل بر آتش نهادن» نیز کنایه از «بیقرار کردن» آمده است:
چون فلك را کره‌ای سرکش کند
از هلالش نعل در آتش کند[۵۰]

۵ـ پیه گرگ مالیدن: کنایه از منفور و بیزار گرداندن.
«عوام گمان کنند چون بر تن یا جامهٔ کسی پیه گرگ مالند از نظرها افتد و منفور دلها شود.»[۵۱]
گرگ است در عهد شما از بد گریزان گوئیا
عدل تو شحم گرگ را مالیده اندر لحم غم
(سلمان ساوجی)

۶ـ جوز شکستن: کنایه از طالع بینی و بخت آزمائی
در قدیم چون هر کسی نمی توانسته در دیدن طالع و بخت خود از وجود منجّم و ستاره شناس استفاده کند، با امکانات ساده محیط زندگی خود فال می‌زد. از آنجمله با شکستن گردو. بدین ترتیب که گردویی را بدون سبك و سنگین کردن برمی‌داشت و آنرا می‌شکست. اگر مغز خوب و سفید بود به فال نیك می گرفت.[۵۲]

۷ـ بدست راست برخاستن: کنایه از شاد و سرحال بودن.
در تداول امروز، از دنده راست بلند شدن و عکس آن از پهلوی چپ بلند شدن. که یکی از باورهای عامیانه است:
آن بخت که کار از او شد راست
آنروز بدست راست برخاست[۵۳]

۸ـ از دیگر باورها یکی هم این است، اگر کسی میان دو نفر ناخن بر ناخن بمالد فتنه و شورش می‌انگیزد و عوام از این کار خودداری می کنند. این باور بصورت کنایی «ناخن زدن» در ادبیات فارسی وارد شده و به معنای «فتنه و شورش انگیختن» آمده است:
می‌زند چشم تو هر لحظه به مژگان ناخن
ترسم ای شوخ میان من و تو جنگ شود[۵۴]

○

چو تو سوار شوی ماه نوزند ناخن
که در میان دو خورشید گرم سازد جنگ[۵۵]

۹ـ رفتارهای اعضا و اندام در اعتقاد عوام هر یك رمز و پیامی کنایه‌دار دارند. مثلاً جُستن «سره»، کنایه از «زخم و شکستگی»، جستن دل و چشم نشانه وکنایه وقوع اتفاق ناگوار است.

«سر بجَهد»چون که بخواهد «شکست»
وین جهش امروز دراین خاك هست[۵۶]

○

دلم می‌جَست و دانستم کز ایّام
زبانی دید خواهم کام و ناکام
بلی هست آزموده در نشانها
که هر کس دل جَهد بیند زیانها
کنونم می‌جَهد چشم گهربار
چه خواهم دید بسم‌الله دگربار[۵۷]

همچنین در بیت زیر از ابوالفرج رونی، «جنبیدن کش»، «پیچیدن دل»، «پریدن لب» و «خاریدن کام» همه کنایه از «اشتیاق و ذوق» آمده‌اند:

زعشق یار بجنبد کش و بپیچد دل
زحرص باده بپرّد لب و بخارد کام[۵۸]

هـ ـ ژرفاشناسی آداب مذهبی و اجتماعی

۱ـ یکی از آداب مسلمانان این است که محتضر را روی به سوی قبله می گردانند. یعنی پای او را به سوی قبله می‌کشند. بنابراین: «پا به قبله کشیدن»، «سوی قبله گردانیدن» و از این قبیل عبارتها، به معنی کنایی «وقت مرگ رسیدن» یا «مردن» بکار می‌رود. مانند:
یکی خادم که خدمتکار بودش
بگردانید سوی قبله رویش[۵۹]
(عطار)

۲ـ از دیگر آداب مذهبی بستن چانه، هنگام مردن فرد مسلمان است. یعنی چانه محتضر را با دستمال می بندند تا دهان مرده باز نماند. جمله‌هایی چون «زنخ بربستن»، نیز کنایه از «مردن» است:
چو «بربندند ناگاهت زنخدان»
همه ملك جهان آنجا زنخ بدان[۶۰]
(عطار)

۳ـ چهار (چار) تکبیر کردن (زدن، خواندن) در ادبیات فارسی کنایه از «ترك كلی» کردن و «پشت پا زدن» به مادیات است. مانند:
خیز و خود را بساز تدبیری
بر جهان زن چهار تکبیری[۶۱]
(سنایی)

* * *

بدان چار سلطان درویش نام
شده چار تکبیر دولت تمام[۶۲]
(نظامی)

و این کنایه از انجا ناشی میشود که برای «مرده»، پس از غسل و گفتن نماز می گزارند و نماز میّت چهار تکبیر دارد. پس از نماز نیز او را دفن کرده و ترك می گویند.»

۴ـ در پاره‌ای سرزمینها رسم بر این است که در مرگ عزیزان خاك بر سر می‌ریزند و گاهی روی را با گل می‌آلایند. این نوع آداب اجتماعی منشأ ساختن کنایه‌هایی شده است:

خاك بر فرق تن خاکی کنند
جای در آتش زبی باکی کنند[۶۳]
(عمّان سامانی)

۵ـ از دیگر آداب اجتماعی میان ایرانیان یکی هم این بوده است که اهل فسق و فجور را بر گاو می‌نشانده و برای رسوا کردن آنها در بازار و دور شهر می‌گردانده اند. پس «بر گاو گردانیدن»، کنایه است از، تشهیر یعنی رسوایی کسی را شهرت دادن. سعدی گوید:

نه خصمی که با او برآیی به داو
بگرداندت گرد گیتی به گاو[۶۴]

۶ـ «ریگ ریختن»، کنایه از سر بریدن و کشتن است. و این کنایه از آنجاست که در قدیم، جلّادان نطع (= سفره چرمی) می افکندند و برآن ریگ می‌ریختند تا خون مقتول را جذب کند و جاری نشود.

نظامی گوید:

ریگ زند ناله که خون خورده‌ام
ریگ مریزید نه خون کرده‌ام[۶۵]

۷ـ در قدیم رسم بود که در کیسه و انبان مسافران غذا و نان می نهاده اند و اگر کسی از حضور میهمانی خسته می شد در انبان او توشه ای می گذاشت، تا بدین سبب او را به رفتن آگاه کند. در ادبیات «نان در انبان نهادن»، کنایه است از «عذر کسی را خواستن». عطّار می گوید:

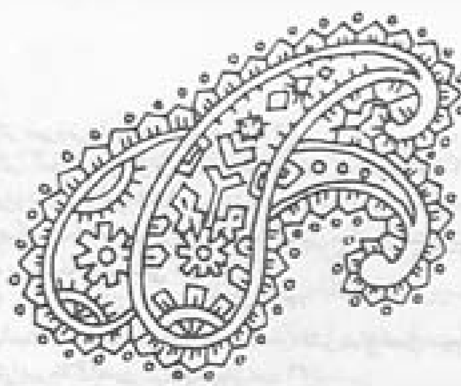
به سالوسی رگ جانم گشادی
به عشوه نان در انبانم نهادی[۶۶]

در خاتمه باید افزود که بیشتر کنایه ها، ژرفاهایی دارند که با داستانها و آداب و رسوم و تاریخ و قراردادهای اجتماعی و عقاید و باورهای مردم باز میگردد و آوردن نمونه بیشتر از این باعث اطاله کلام خواهد شد.

پی نوشته ها

۱ ـ سورهٔ مبارکهٔ مریم، آیه ۲۷
۲ ـ قصص قرآن مجید به کوشش دکتر یحیی مهدوی، انتشارات خوارزمی ص ۲۳۱
۳ ـ خسرو و شیرین نظامی، تصحیح وحید دستجردی ص ۲۶۷
۴ ـ فرهنگ اصطلاحات و مترادفات، محمد پادشاه، تصحیح بیژن ترقی، انتشارات خیام ص ۱۵۰
۵ ـ سورهٔ مبارکهٔ مدّثر آیات ۱ و ۲
۶ ـ سورهٔ مبارکهٔ مزمّل آیات ۱ و ۲
۷ ـ سورهٔ مبارکهٔ اعراف آیه ۱۴۳
۸ ـ امثال و حکم دهخدا، انتشارات امیرکبیر ص ۱۳۷۰
۹ ـ سورهٔ مبارکهٔ کهف آیه ۲۲
۱۰ ـ دیوان خاقانی، به کوشش دکتر سجادی. انتشارات زوار ص ۲۹۴
۱۱ ـ سورهٔ مبارکهٔ مؤمن آیه ۱۶
۱۲ ـ سورهٔ مبارکهٔ الحدید آیه ۴
۱۳ ـ دیوان خاقانی ص ۲۴۸
۱۴ ـ سورهٔ مبارکهٔ قصص آیه ۷
۱۵ ـ فرهنگ نوادر لغات و اصطلاحات دیوان عطار نیشابوری، دکتر اشرف‌زاده. ص ۱۶۷
۱۶ ـ سورهٔ بقره آیه ۲۲
۱۷ ـ شرح لغات و مشکلات دیوان انوری. دکتر شهیدی. انتشارات علمی و فرهنگی ص ۴۲۳
۱۸ ـ سورهٔ مبارکهٔ المعارج آیه ۴
۱۹ ـ سورهٔ مبارکهٔ النجم آیه ۹
۲۰ ـ لیلی و مجنون نظامی تصحیح دکتر برات زنجانی چاپ دانشگاه تهران ص ۵
۲۱ ـ سورهٔ مبارکهٔ حجرات آیه ۱۲
۲۲ ـ مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسن، انتشارات امیرکبیر ۱۰۷/۳
۲۳ ـ مخزن الاسرار نظامی چاپ دکتر برات زنجانی دانشگاه تهران ص ۱۷۰
۲۴ ـ دکتر سیروس شمیسا ـ بیان ص ۲۲۵
۲۵ ـ طالب آملی ـ نقل از فرهنگ اصطلاحات و مترادفات ص ۴۹
۲۶ ـ دیوان خاقانی، ص ۱۲۴
۲۷ ـ فرهنگ اشعار صائب تبریزی، احمد گلچین معانی، انتشارات دفتر مطالعات و تحقیقات فرهنگی ص ۶۹۹
۲۸ و ۲۹ ـ دیوان خاقانی صص ۴۳۶ و ۳۸۱
۳۰ ـ سیاست نامه، تصحیح دکتر جعفر شعار، نشر بنیاد فصل سوم
۳۱ ـ دکتر میرجلال‌الدین کزازی، بیان ص ۱۷۱
۳۲ ـ پاورقی دیوان حافظ صص ۲۵۲ و ۲۵۳ تصحیح دکتر قاسم غنی و محمد قزوینی، انتشارات زوّار تهران
۳۳ ـ مقامات حمیدی، تصحیح دکتر رضا انزابی‌نژاد، جهاد دانشگاهی چاپ اول ص ۹۵
۳۴ ـ فرهنگ فارسی دکتر محمد معین، انتشارات امیرکبیر ج ۶
۳۵ ـ شفیع اثر: نقل از فرهنگ مترادفات و اصطلاحات ص ۲۳۰
۳۶ ـ سعید اشرف از همان کتاب
۳۷ ـ مخزن الاسرار نظامی، دکتر زنجانی ص ۲۴۷
۳۸ ـ اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید ـ به تصحیح دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی انتشارات آگاه تهران ص ۸۳
۳۹ ـ همان کتاب ص ۳۴۲
۴۰ ـ شرفنامه نظامی ـ تصحیح وحید دستجردی ص ۲۰
۴۱ ـ مخزن الاسرار ص ۱۷۷
۴۲ ـ بهاءالدین خرمشاهی، حافظنامه ص ۵۴۷ به نقل از اوراد الاحباب ۲۷/۲
۴۳ ـ گلستان سعدی، تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، انتشارات خوارزمی ص ۱۸۴
۴۴ ـ خسرو و شیرین نظامی، چاپ وحید دستجردی ص ۶
۴۵ ـ مخزن الاسرار ص ۲۴۷
۴۶ ـ دیوان حافظ غزل شماره ۳۱۰
۴۷ ـ منطق الطیر ص ۲۳۳
۴۸ ـ فرهنگ نوادر... عطار نیشابوری ص ۲۳۱
۴۹ ـ خواجوی کرمانی به کوشش مهدی برهانی، انتشارات زوّار تهران ص ۹۹
۵۰ ـ منطق الطیر ص ۶
۵۱ ـ امثال و حکم ص ۵۲۷ چاپ امیرکبیر
۵۲ ـ مقدمهٔ مخزن الاسرار نظامی، دکتر برات زنجانی چاپ دانشگاه تهران ص ۱۵۴
۵۳ ـ لیلی و مجنون، چاپ وحید دستجردی ص ۱۸
۵۴ ـ فرهنگ اصطلاحات و مترادفات ص ۲۹۹
۵۵ ـ قاضی نورالدین ـ همانجا
۵۶ ـ مخزن الاسرار، دکتر زنجانی ص ۱۲۳
۵۷ ـ خسرو و شیرین چاپ وحید دستجردی ص ۲۰۳
۵۸ ـ نقل از زیباشناسی سخن پارسی (بیان) دکتر کزازی ص ۱۷۲
۵۹ ـ فرهنگ نوادر... عطار نیشابوری ص ۴۱۷
۶۰ ـ همانجا ص ۳۶۷
۶۱ ـ طریق التحقیق از مثنوی های سنایی چاپ دانشگاه تهران ص ۱۰۰
۶۲ ـ شرفنامه نظامی چاپ وحید دستجردی ص ۲۵
۶۳ ـ گنجینهٔ الاسرار عمّان سامانی، چاپ اصفهان ص ۸۷
۶۴ ـ بوستان، تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، بیت ۲۹۸۴
۶۵ ـ مخزن الاسرار، دکتر برات زنجانی ص ۳۰۹
۶۶ ـ فرهنگ نوادر... عطار نیشابوری ص ۶۱۰





سیری بر ترجمه‌های انگلیسی قرآن کریم

● محمّد رضایی ـ محلات

ترجمه را معمولاً به صورت ارائهٔ پیام و معنای متن مبدأ (source language) در قالب زبان مقصد (target language) و ایجاد تعادل بین مبدأ و مقصد تعریف می‌کنند. در درون خود این تعریف مسائل بحث انگیز بسیاری وجود دارد. از جمله این که پیام و معنا چیست و متون زبانی چه ارتباط و نقشی در مورد پیام و معنا ایفا می‌کنند و این که منظور از «تعادل ترجمه‌ای» کدامیك از تعادلهای زیر می‌باشد: تعادل ساختاری و لغوی، تعادل منطقی، تعادل معنایی، تعادل پیامی و مقصودی، تعادل نقشی یا تعادل تأثیری و... به هرحال بحث در این مقولات با وجود این که از مسائل عمدهٔ ترجمه محسوب می‌شود خارج از این مختصر است. آنچه که مسلم است ترجمه به معنای ارائهٔ پیام متن مبدأ در قالب متون زبانی مقصد و برقراری تعادل بین دو متن در همهٔ موارد، بین همه زبانها و در برگردان همهٔ انواع متون به صورت صددرصد و کامل، امکان‌پذیر نیست. امروزه کار ترجمه به عنوان یك مهارت به حساب می‌آید که برای کسب آن شخصی باید تحصیلات، تمرینات و تجربیات زیادی را به انجام برساند. فقط آشنایی با زبان مبدأ و زبان مقصد نمی‌تواند برای کار ترجمه کافی باشد، بلکه تسلّط به موضوع مورد بحث در متن مورد ترجمه و آشنایی با اصول و مبانی ترجمه نیز از ضروریات به شمار می‌رود. حال با توجه به این مقدمه مختصر در مورد ترجمه، به موضوع مهّم ترجمه قرآن کریم می‌پردازیم و با ذکر تاریخچه‌ای مختصر از سیر تحوّل ترجمه قرآن و ذکر چند نوع ترجمه بحث را به پایان خواهیم برد.

یك حقیقت غیر قابل انکار در مورد قرآن وجود دارد و آن این که هیچ ترجمه‌ای از قرآن در هیچ زبانی نمی‌تواند و نخواهد توانست جای خود قرآن را که عین کلام الهی است بگیرد.

اکثر مترجمین قرآن در مقدمهٔ ترجمه خود به صورت کاملاً آشکار به بی‌بضاعتی و ناتوانی خویش در برابر شکوه و عظمت قرآن اعتراف کرده و آن را غیر قابل ترجمه دانسته‌اند و ترجمه خود را بیان درك جزئی خود از معنی کلام خدا اعلام نموده‌اند. به طور مثال یکی از مترجمین قرآن به نام هاشم امیرعلی (۱۹۷۴) عبارت «بسم‌الله الرحمن الرحیم» را به این صورت به انگلیسی ترجمه نموده است: «In the Name of Allah, The Rahman, Rahim.» برای نمونه نظر دو تن از مترجمین مشهور قرآن را در اینجا می‌آوریم:

ایزیستو مترجم قرآن (به زبان ژاپنی) می‌گوید:

«آیات ترجمه شده حتی در بهترین صورتشان چیزی جز معادلهای جزئی نیستند و از آنها فقط می‌توان به عنوان رهنمودهای ساخته و پرداخته‌ای در برداشتن گامهای لرزان نخستین استفاده کرد هر چند که در بسیاری از موارد از این بابت نه تنها وافی به مقصود نیستند بلکه گمراه کننده می‌باشند.»

«پیکتال» که یکی از مترجمین خوب قرآن به زبان انگلیسی است می‌گوید:

«ترجمه من تحت اللفظی است، و من تمام سعی‌ام را به کار بردم تا سبك متناسب و جمله بندیهای مناسبی را برای ترجمهٔ خود انتخاب نمایم، اما در عین حال معتقدم که نتیجه کارم نه قرآن است و نه می‌تواند جای قرآن را بگیرد، بلکه فقط تلاشی است برای عرضهٔ معنی قرآن کریم در زبان انگلیسی.»

اولین ترجمهٔ قرآن به زبان انگلیسی متعلق به «الکساندر راس» می‌باشد که در سال ۱۶۴۹ میلادی منتشر شده است. البته این ترجمه مستقیماً از متن عربی قرآن نبوده بلکه از روی ترجمهٔ فرانسه آندره دُرایر که در سال ۱۶۴۷ در پاریس منتشر شده بود به انگلیسی برگردانده شده است.

تا سال ۱۷۳۴ یعنی در طول ۸۵ سال، ترجمه‌های زیادی از قرآن ارائه شد و بسیاری از مخالفین اسلام کوشیدند تا با ارائه ترجمه‌های سست، نامفهوم و نامربوط ابهت قرآن را در هم بشکنند و آن را کتابی فاقد محتوا جلوه دهند. چنانکه نخستین ترجمهٔ قرآن در اروپا چهار سال قبل از دومین جنگ صلیبی به منظور تبلیغ علیه اسلام آغاز گردید و مسیحیت با استفاده از این ترجمه طی پنج قرن به مشاجرات حاد و بیهوده علیه اسلام پرداخت.

در سال ۱۷۳۴ میلادی جرج سیل در لندن ترجمهٔ بی‌غرضانه‌ای از قرآن را با استفاده از تفسیر جلالین و تفسیر انوارالتنزیل بیضاوی، برای اولین بار از متن عربی به انگلیسی ارائه داد و در مقدمه آن به اروپائیان نصیحت کرد که بهتر است قرآن را آنطور که مسلمانان می‌فهمند به دور از حب و بغض مورد مطالعه قرار دهند تا دریابند که مسلمانان برخلاف پندار بعضی از غربی‌ها، نادان و بیخرد نیستند و حتی اگر می‌خواهند از آنان انتقاد نمایند، بهتر است سخن آنان را آن طور که هست ترجمه و بررسی نمایند. این ترجمه در طول ۱۲۷ سال پس از اولین انتشار، حداقل ۱۷ بار در انگلستان و آمریکا تجدید چاپ شده و جزو آثار کلاسیك درآمد و به عنوان یك ترجمهٔ به اصطلاح «استاندارد» معرفی شد.

در سال ۱۸۱۶ ترجمهٔ «رادول» منتشر شد. وی برای اولین بار ترتیب سوره‌های قرآن را در ترجمه انگلیسی خود عوض نمود و ترجمه سوره‌ها را نه براساس ترتیب سوره‌های قرآن موجود، بلکه براساس تاریخ و زمان فرضی و تقریبی نزول آنها تنظیم نموده و در ترجمهٔ خود علاوه بر معانی آیات به سبك غیر قابل تقلید قرآن نیز توجه نمود و سعی کرد در جملات خود این مشخصه منحصر به فرد قرآن را نادیده نگیرد.

ترجمه «پرفسور پالمر» منتشر شده به سال ۱۸۷۶ بگفته عبدالله یوسف علی مترجم انگلیسی قرآن گویای این نظریه است که قرآن باید به زبانی غیر ادبی ترجمه شود.

بعد از وی نویسندگان مسلمان شروع به ترجمه قرآن نمودند و اولین مترجم مسلمان قرآن به انگلیسی دکتر محمد عبدالحکیم خان بود و به دنبال وی دیگران نیز شروع به ترجمهٔ قرآن نمودند که اسامی تعدادی از آنها در آخر مقاله آمده است.

از زیباترین ترجمه‌های انگلیسی قرآن یکی ترجمه «پیکتال» و دیگری ترجمه «آربری» است. ترجمهٔ پیکتال که اولین بار در سال ۱۹۳۰ انتشار یافت، به گفته خود او اولین ترجمهٔ انگلیسی قرآن به وسیلهٔ یك انگلیسی زبان مسلمان است. ترجمه ایشان بنا به اظهار ایشان قبل از چاپ، در مصر به وسیلهٔ کسی که زبان مادریش عربی بوده و انگلیسی می‌دانسته و در مورد قرآن نیز مطالعاتی داشته، کلمه به کلمه به طور کامل مورد بررسی و تجدید نظر قرار گرفته است. نسخهٔ عربی قرآنی که در ترجمهٔ پیکتال به عنوان متن اصلی مورد استفاده قرار گرفته نسخه چاپ سنگی به خط حاج محمّد شکرزاده بوده و در سال ۱۲۴۶ هجری در ترکیه به دستور سلطان محمود نوشته شده است. از جمله مفسّرینی که آثار آنها در این ترجمه مورد استفاده مترجم قرار گرفته می‌توان از البیضاوی و زمخشری و همچنین تفسیر اسباب النزول نام برد و در مورد احادیث، مترجم از صحیح بُخاری استفاده کرده است. اما در مورد ترجمه آربری که در سال ۱۹۵۵ به چاپ رسید باید اذعان داشت که این ترجمه با سایر ترجمه‌ها کمی فرق دارد و آن توجه بیشتر این مترجم به سبك قرآن است. آربری می‌گوید: «ترجمه‌های قبلی قرآن به سبك آن توجهی نکرده و عظمت و زیبائی بس شکوهمند متن اصلی آن را سست نموده‌اند چرا که قرآن نه نثر است و نه نظم، بلکه ترکیبی بی‌مانند از هر دو است.»

در آخر باز متذکر می‌شویم که قرآن کلام الهی است و به هیچ‌وجه نمی‌توان ترجمه‌ای کامل از آن ارائه نمود. آربری می‌گوید: «از آنجا که قرآن برای هر مسلمان مؤمن عین کلام الهی است، از قدیم‌الایام اعتقاد راسخ به طور قاطع بر این بوده است که قرآن غیر قابل ترجمه می‌باشد، معجزه‌ای از کلام است که تلاش برای تقلید آن کفرآمیز خواهد بود. بنابراین هر مؤمن موظف است برای فهمیدن قرآن آنرا به زبان اصیل عربی فرا گیرد...»

در پایان اسامی تعدادی از مترجمین قرآن به زبان انگلیسی را ذکر می‌کنیم.

1. J. M. Rodwell (1861)
2. E.H. Palmer (1880)
3. Abdul Hakim (1905)
4. M. Abul Fazl (1910)
5. Muhammad Ali (1917)
6. Ghulam Sarwar (1929)
7. M. Pickthall (1930)
8. A. Yusuf Ali (1934)
9. A. J. Arberry (1955)
10. Sher Ali (1955)
11. N. J. Dawood (1956)
12. Abdul Majid Daryabadi (1957)
13. Mir Ahmad Ali (1964)
14. S. Abdul Lateef (1968)
15. Zafarullah Khan (1971)
16. H. Amir Ali (1974)
17. M. H. Shakir, Muhammad Asad (1980)
18. T. B. Irving (1987)

ساختار سینما

ترجمه: اُمید حبیبی نیا (۲)



مـالکیّت

حرفه پرخطری چون سینما نیازمند گردآوری امکانات به صورت اتحادیه مالی‌ست. این امر یك احساس اطمینان اقتصادی برای سازمان متراکم ولی گسترده صنعت سینما فراهم می‌آورد.

بنیانگذاران این مجتمع یك سیستم پولی برای تضمین سود ایجاد کرده‌اند که اگر شرکتی سال بدی داشت، از دست رفته‌ها بوسیله سایر بخش‌های مجتمع جبران شده و سال خوبی پدیدآید.

بطور خلاصه اینها شرکتهای اصلی تولید و پخش سینما هستند:

۱ـ پارامونت: موسسه ارتباطاتی پارامونت مالك آن است که فعالیتهایش شامل انتشارات، بانکداری، خدمات مالی و دارایی، ویدئوهای خانگی و تولید فیلم سینمایی و تلویزیونی است.

۲ـ یونیورسال: MCA مالك آن است که فعالیتش شامل شرکتهای صفحه‌پرکنی، انتشارات کتاب، انتشارات موسیقی، رستورانهای زنجیره‌ای، فعالیتهای بورس، ویدئوهای خانگی و شرکت اسباب بازی‌ست.

۳ـ فوکس قرن بیستم: مالك آن روبرت مورداخ است و اجاره استودیوهای تولید فیلم، پیست اسکی، تهیه و سرمایه‌گذاری تولیدات تلویزیونی، شبکه تلویزیونی و ویدئوهای خانگی از فعالیتهای اصلی اقتصادی آن به شمار می‌رود.

۴ـ برادران وارنر: شرکت تلویزیون کابلی، شرکت انتشارات موسیقی، تهیه روی جلدهای موسیقی در آمریکا و اروپا، یك شرکت کتابهای تفریحی، مجله Mad، یك شرکت انتشارات کتاب و سالن‌های سینما از دارایی‌های آن است که اخیراً با موسسه Time ادغام شده است.

۵ ـ کلمبیا: با شرکت Tri - star ادغام شده و شرکتهای تهیه فیلم و ویدیو و سالن‌های سینما از جمله دارایی‌های آن است کمپانی کوکاکولا بخش اعظم آنرا صاحب کرده، پس از شکست فیلم ایشتار، کوکاکولا تنها ۴۹ درصد مالکیت کلمبیا را در اختیار خود باقی گذاشت.

۶ ـ دیزنی: شرکت والت دیزنی دو شرکت تهیه دارد، Touch stone برای فیلم‌های قبل از جوانی و Bucnavista برای فیلمهای عمومی، همینطور پارکهای تفریحی، هتل‌ها، زمین‌های گلف و سرمایه گذاریهای مالی و واگذاری حقوق استفاده از کاراکترهای دیزنی به سایر کمپانیها از جمله فعالیتهای اقتصادی آن هستند.

۷ ـ MGM/UA: در سال ۱۹۸۶ این شرکت بوسیله موسسه رادیویی ترنر خریداری شد ولی سپس به مدیریت جدید فروخته شد. این موسسه بیشترین سرمایه‌گذاریهای خود را روی ویدئوهای خانگی و سالن‌های سینما کرده است، در سال ۱۹۸۹، MGM/UA بوسیله یك شرکت استرالیایی به نام Qintex تصاحب شد.

نقش واقعی این شرکتهای بزرگ درصنعت سینما چیست؟

یك پاسخ ممکن است چنین رخ نماید که این شرکتها با سرمایه‌گذاریهای خود راه را بر تجارب پرخطرتر و فیلمهای تجربه نشده می‌بندند، یك پژوهش اخیر اشاره کرده است که دهه ۱۹۸۰ بوسیله مبادلاتی که بین مجتمع‌های فیلمسازی صورت گرفت، این مهم ثابت شده است. در نتیجه هیچگاه توفیق فیلمها و عمومیت فیلمهای عامه پسند در طول تاریخ این چنین برجسته نبوده است، بعلاوه میزان اختلاف در موضوع فیلمها از همیشه کمتر بود.

تهیـه فیلمهـای سینمـایی

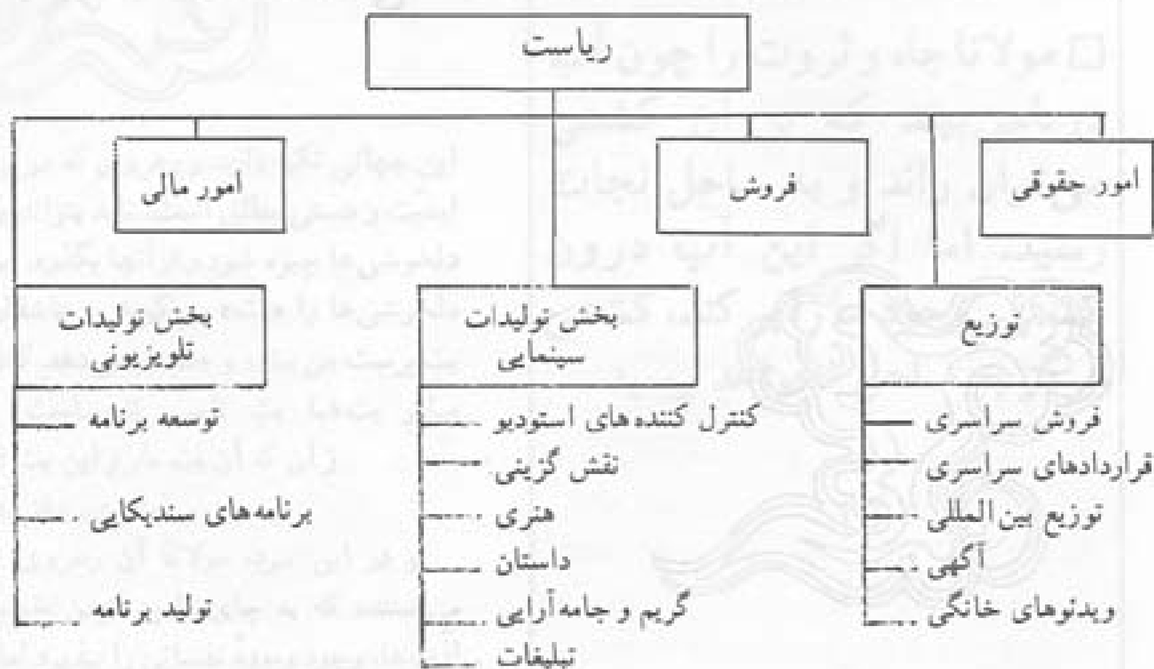
■ بخش‌ها:

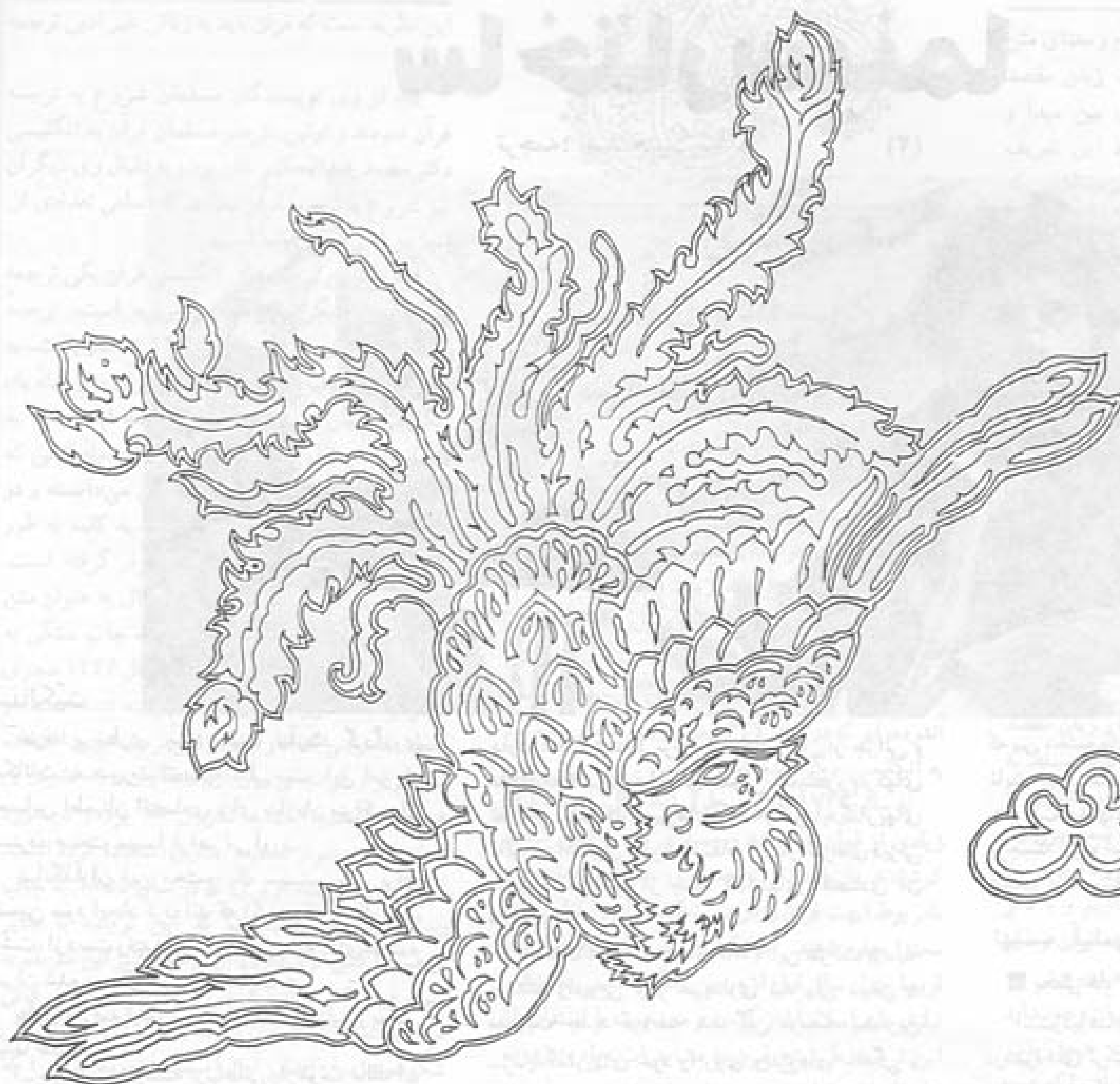
استودیوهـای فیلمسازی بطرز گسترده‌ای درشیوه‌های ترکیبی‌اشان متفاوتند. (نمودار اول) یك ساختار مشترك بخش بندی شده است. سه بخش اصلی بنیاد نهاده شده است.

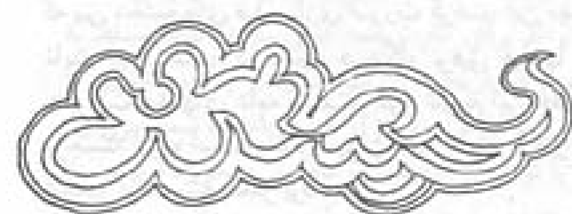
بخش توزیع وظیفه عقد قراردادها و فروش و توزیع محلی یا جهانی را بر عهده دارد. شاخه تولید که در تمام موسسات وجود دارد عملا به کار ساخت یك فیلم می‌پردازد، همچنین بخش تولیدات تلویزیونی برای همین منظور پایه‌ریزی شده است که تمام کارهای استودیویی را به سوی تهیه سریالها و فیلمهای تلویزیونی توسعه می‌دهد.

ادامه دارد.

ساختار واحدی یك موسسه سینمائی نمونه. (نمودار اول)





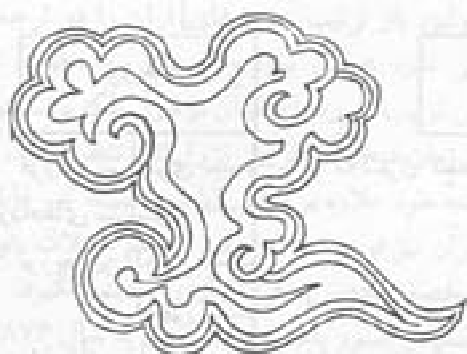


شناخت «خود» درمثنوی مولانا

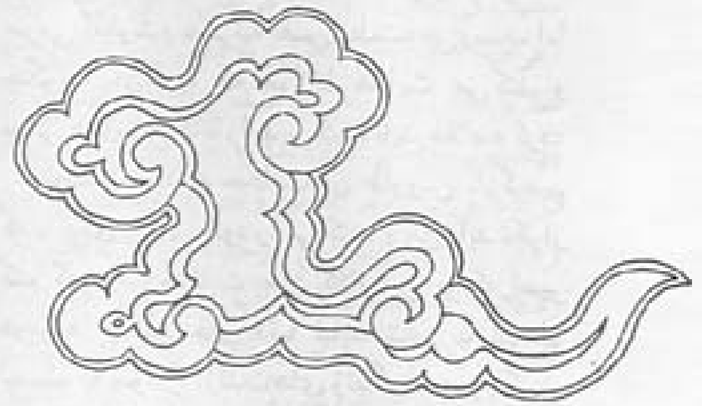
از: دکتر محمّد استعلامی (استاد ادبیات فارسی دانشگاه مك گیل ـ کانادا)

عرفان، به عنوان يك مکتب تربیت روحانی، هدفش این است که انسان حقیقت خود را بشناسد، یا کشف کند. مشایخ بزرگ در ارشادِ مریدان خود همواره بر این سخن که در شمارِ احادیث نبوی آمده، تکیه کرده‌اند: مَن عَرَفَ نَفْسَه فَقَد عَرَفَ رَبَّه (فروزانفر، ۱۳۴۷، ص۱۶۷)، و برداشت آنها همیشه این بوده است که شناختِ خود یعنی شناختِ هستیِ حقیقی یا حقیقت هستی که آن خداست.

با همین مضمون سخنانی از سقراط، از بودا، و در منابع شیعه از مولاعلی بن ابی‌طالب(ع) نقل شده، و این معنی را درمتون عرفانی به چند تنی از مشایخ نیز نسبت داده‌اند، و به هر صورت مهم نیست که نخستین گویندهٔ این سخن چه کسی باشد. نکتهٔ مهم در این گفتار این استّ که همهٔ مشایخ بزرگ تأکید و اتفاق نظر دارند که رهرو راه حق باید به شناخت «خود» توفیق یابد، و این شناخت نتیجهٔ مستقیم پرورش روحانی و فراتر از ادراکاتِ عقلی و مدرسه‌ای است، و پایان این راه، ادراك حقیقت محض یامبداء هستی، و به زبان ساده تر شناختِ خداست.



در بسیاری از کتابهای صوفیان، وشاید از همه روشن‌تر در مثنوی مولانا جلال‌الدین، «خود» دو معنی مشخص و متمایز دارد: یکی وجههٔ مادّی و دنیایی آدمی که ازآن به «نَفس» نیز تعبیر می‌شود، و دیگر وجههٔ الهی و روحانی او که برای درک



هستی ابدی و نادیدنی شایستگی دارد، و در آن مرتبهٔ درک عالم غیب و ابدیّت است که رهرو خود را جز آن ابدیّت نمی‌بیند، و چون قطره‌ای است که به اقیانوس پیوسته، و هستی او همان هستی اقیانوس است. درمثنوی با اشاره به این دو معنی متمایز، مولانا می‌گوید:

موسی و فرعون در هستی توست
باید این دو خصم را در خویش جست
(مثنوی، دفتر ۱۲۵۴:۳)

و در این بیت موسی و فرعون تعبیرهایی برای این‌دو وجههٔ روحانی و نفسانی آدمی است که همواره با یکدیگر درستیزند، و نفس، روح را از پیمودن راه کمال بازمی‌دارد و واپس می‌کشد. این درگیری روح متعالی و نفس دنیادوست را، مولانا در حکایت مجنون و ناقهٔ او، در دفتر چهارم به روشنی تصویر می‌کند. در این حکایت مجنون سوار بر ناقهٔ خود، رهسپار کوی لیلی است، و ناقه که بچه‌ای در اصطبل قبیله دارد، می‌خواهد به سوی بچهٔ خود بازگردد، وهمین که مجنون در شور وحال عاشقانهٔ خود فرومی‌رود، ناقه به سوی قبیلهٔ مجنون راه می‌سپارد (مثنوی، دفتر ۱۵۳۲:۴ تا ۱۵۶۲) و مولانا می‌گوید:

این دو همره یکدیگر را راهزن
گمره آن جان کو فرو ناید ز تن
جان گشاید سوی بالا بالها
در زده تن در زمین چنگالها
(مثنوی، دفتر ۱۵۴۵:۴، ۱۵۴۷)

برای یك سالك طریق معرفت، که در پی پیوستن به ابدیت است، نخستین منزل شناختن همین ناقهٔ نفس و وجههٔ مادّی و نفسانی است. این رهرو باید بداند که نفس همواره او را به سوی آرزوهای این جهانی بازمی‌گرداند، و مهار نفس را باید محکم گرفت (مثنوی، دفتر ۱۵۳۹:۴، ۱۵۴۰).

در پیمودن این راه، پیش از مولانا، مرشد بزرگ این مکتب بایزید بسطامی گفته است که:

□ **در نظر مولانا، زندگی مادّی و این جهانی قفسی است که روح برای زمانی محدود در آن زندانی است، و باید برای رهایی ازاین قفس و پیوستن به نیستان، به مبدأ جاودانهٔ خود بکوشد. در سرآغاز مثنوی، «نی» همین روح الهی است.**

□ **اگر شهوات و لذّت‌ها نبود، جهاد با نَفس و «امتثال» امر خداوند معنی نداشت. مولانا می‌گوید که نفس را می‌توان مهار کرد و چون مرکبی برای سفر روح و رسیدن به هستی مطلق به کار گرفت.**

□ **فقر مولانا، و به تعبیر دیگر «فقر محمدی(ص)»، نداشتن، و گدایی و گداصفتی نیست؛ «دل برکندن» از ثروت و رفاه و جاه و مقام است.**

□ **مولانا جاه و ثروت را چون آب دریامی‌بیند که بر آن کشتی می‌توان راند و به ساحل نجات رسید، اما اگر این آب درون کشتی وجود ما را پر کند، کشتی هرگز به ساحل نخواهد رسید.**

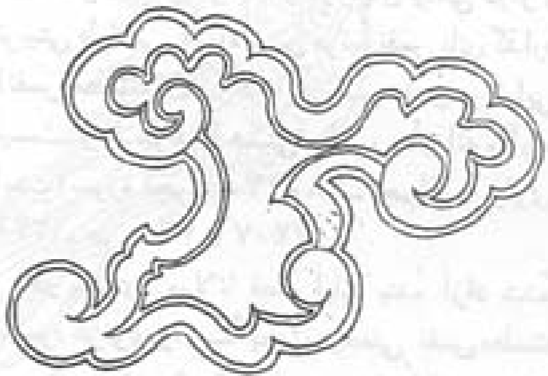
«هرچه هست در دو قدم حاصل آید، که یك قدم بر نصیب‌های خود نهد، و یکی به فرمان‌های حق. آن یك قدم را بردارد و این دیگر را به جای بدارد» (عطار، ۱۳۷۱، ص۱۹۴). در حکایت مولانا هم مجنون با اشاره به همین سخن می‌گوید:

خطوتَینی بود این ره تا وصال
مانده‌ام در ره ز شَسْتت شصت سال
(مثنوی، دفتر ۴: ۱۵۵۰)

در این سفر که دو گام بیش نیست، و رهرو ممکن است شصت سال و بیشتر در راه باشد، روح، یك دم از نبرد با نفس آسوده نیست. روح آدمی روح پروردگار است که در پیکر خاکی او دمیده شده (سورهٔ ص، آیهٔ ۷۲ و ۷۳)، و این روح الهی است که بار امانت اسرار غیب را می‌تواند برگیرد. (سورهٔ احزاب، آیهٔ ۷۲).

در نظر مولانا، زندگی مادّی و این جهانی قفسی است که روح برای زمانی محدود در آن زندانی است، و باید برای رهایی از این قفس و پیوستن به نیستان، به مبدأ جاودانهٔ خود، بکوشد. در سرآغاز مثنوی «نی» همین روح الهی است، و در بسیاری از حکایت‌های مولانا، گله‌های عاشقان از فراق، چیزی جز همین نالهٔ نی در یاد نیستان نیست. وجود ما آمیزه‌ای است از زندانی و زندان او، و برای رسیدن به آزادی روح، این زندانی باید نیمهٔ مادی و این جهانی خود رابی‌ارج بداند و فنا کند، و حدیث معروف رسول خدا(ص) اشاره به همین معنی است که: أعدی عَدُوك نفسُك اللّتی بَینَ جَنبیك (فروزانفر ۱۳۴۷، ص۹).

در جدال روح با نفس، نفس به جنگ‌افزارهایی چون ثروت، زیبایی و آرزوهای



این جهانی تکیه دارد، و رهروی که در پی پیوند با ابدیّت و هستی مطلق است، باید بتواند بر همهٔ آن دلخوشی‌ها چیره شود و ازآنها بگذرد. مولانا این دلخوشی‌ها را «بت» می‌گوید و عاشقان دنیا را بت‌پرست می‌بیند، و هشدار می‌دهد که:

مادر بت‌ها بت نفس شماست
زآن که آن بت مار و این بت اژدهاست
(مثنوی، دفتر ۱: ۷۷۶)

و در این نبرد، مولانا آن رهروی را بیشتر می‌پسندد که به جای نابود کردن خواست‌ها و لذّت‌ها، وجود وجههٔ نفسانی را بپذیرد اما آن را به

خدمت راه حق درآورد. در دفتر پنجم مثنوی حکایت طاووس زیبایی را می‌خوانیم که بالهای خود را می‌کند، و حکیمی رهگذر از او می‌پرسد که: چرا این بالها را می‌کنی و بر زمین می‌ریزی؟ و طاووس گریان پاسخ می‌دهد که:

آن نمی‌بینی که هر دَم صد بلا
سوی من آید پیِ این بالها؟...
آن به آید که شوم زشت و کریه
تا بُوَم آمِن در این کهسار و تیه
(مثنوی، دفتر ۵: ۶۴۳ و ۶۴۷)

اما مولانا با طاووس موافق نیست:

بر مکن پر را، و دل بر کَن از او
ز آن که شرط این جهاد آمد عدو
چون عدو نبود، جهاد آمد محال
شهوتت نبود، نباشد امتثال
(مثنوی، دفتر ۵: ۵۷۵، ۵۷۶)

اگر شهوات و لذّت‌ها نبود، جهاد با نفس و «امتثال» امر خداوند معنی نداشت. مولانا می‌گوید که نفس را می‌توان مهار کرد و چون مرکبی برای سفرِ روح ورسیدن آن به هستی مطلق به کار گرفت، و اگر سالك در این سفر به هدایتِ عقلِ کمال طلب و با ارشادِ پیری راه‌دان گام بردارد، نفسِ او چون ناقهٔ مجنون می‌تواند به فرمان او باشد. همانند این نظر مولانا، نجم‌الدین رازی هم در پرورش نفس آدمی، ارتقاء نفس را به مراتبی بالاتر از نفسِ حیوانی و مادّی ممکن می‌بیند. در مرصادالعباد، نجم‌الدین با تکیه بر آیات قرآن بحث مفصّلی در این باره دارد، و خلاصهٔ آن بحث این است که: نفس ممکن است عامل تباهی و گمراهی باشد (نفس امّاره)، اما با هدایت و ارشاد می‌تواند نخست از تباهی خود آگاه شود (نفس لوّامه) و در پایان راهی دراز و تربیتی طولانی، به بالاترین مرتبهٔ نفس پای گذارد (نفس مطمئنه) که دیگر این نفس مادّی و دنیایی نیست، و از پیوند با هستی مطلق، جاودانه و آرام است (سورهٔ فجر، آیهٔ ۲۷ و ۲۸ ـ نجم‌الدین رازی ۱۳۳۱، ص ۳۴۱ تا ۴۰۷).

در مثنوی، مولانا قصهٔ ایاز، بندهٔ آزاد شدهٔ محمود غزنوی را زمینهٔ بحث در معنیِ نفس مطمئنه می‌سازد (دفتر ۵: ۱۸۵۹ به بعد). ایاز مصداق بارزِ وفاداری به پادشاه و به همین دلیل محبوب پادشاه است، اما در حواشی حکایت تمثیلی برای وفاداری و ایمان بنده به پروردگار می‌شود. در حکومت محمود، ایاز آزادی خود را بازیافته و به مقامات بالایی رسیده و دوستی وفادار و مورد اعتماد است که محمود خدمت و وفای او را ارج می‌گذارد. این بار وفادار، در بارگاه شاهی برای خود حجره‌ای دربسته دارد و در آن چارق و پوستین روزگارِ بردگی را پنهان کرده، و هر روز ساعتی با آن نشانه‌های روزگار گذشته خلوت می‌کند، تا فراموش نکند که هر چه دارد از لطف پادشاه است (دفتر ۵: از ۲۱۱۱ تا ۲۱۵۱).

در این حکایت ایاز، چنان که گفتم، بنده‌ای است که قدرت مطلق و لطف محض پروردگار را می‌بیند و باور می‌کند، و در بسیاری از ابیات مولانا، این بنده در گفتگو با پروردگارش، لطیف‌ترین ستایش‌ها و مناجات‌ها را بر زبان می‌راند، و دیگر آنجا «ایازِ اویماغ» نیست که سخن می‌گوید، «جلال‌الدین محمد» با خدای خود در گفتگوست.

حکایت ایاز در مثنوی بدین گونه دنبال می‌شود که درباریان به ایاز رشک می‌برند، و از حجرهٔ ایاز با شاه سخن می‌گویند، و این که ایاز درآن حجره «زر و گوهر» پنهان کرده و کسی را هم به درون حجره راه نمی‌دهد. شاه که گمان بد نسبت به ایاز ندارد، به آنها اجازه می‌دهد که شب در حجره را باز کنند و «زر و گوهر» ایاز را برای خود بردارند و «راز او را بر ندیمان فاش کنند» (دفتر ۵: ۱۸۵۹ تا۱۸۶۵)، اما آنها آنچه در حجره می‌یابند «چارقی بدریده بود و پوستین»، و شرمنده و عذرخواه با دست تهی نزد شاه می‌روند، و محمود می‌گوید که کیفر یا بخشیدن شما با من نیست:

این جنایت بر تن و عرضِ وی است
زخم بر رگ‌های آن نیکو پی است
(دفتر ۵: ۲۰۹۶)

اما ایاز هر تصمیم یا فرمانی را حق مسلّم پادشاه می‌داند:

گفت: من دانم، عطای تست این
ورنه من آن چارقم و آن پوستین
(دفتر ۵: ۲۱۱۵)

و آن گاه خود را شایستهٔ سرزنش می‌شمارد که دلبستگی او به دنیا، به همان چارق و پوستین بی‌ارزش، این اسباب سرزنش را برای یاران پدید آورده است:

گر ز دلق و پوستین بگذشتمی
کی چنین تخم ملامت کشتمی؟
(دفتر ۵: ۲۱۳۸)

این بندهٔ آگاه و وفادار با فنای خودی‌ها به هستیِ حقیقی و جاودانه پیوسته و در پایانِ حکایتِ او، مولانا به همان حدیث بازمی گردد که **مَن عَرَفَ نَفسَه فَقَد عَرَفَ رَبَّه**، و می‌افزاید:

چارقت نطفه‌ست و خونت پوستین
باقی ای خواجه! عطای اوست این
(دفتر ۵: ۲۱۱۷)

تا رسیدن به نقطه‌ای که ایاز مولانا رسیده است، سالك راهی دراز در پیش دارد و در راه او دشواری‌ها و صخره‌های صعب‌العبوری هست که در کلام عارفان آنها را عقبات (سربالایی‌ها) گفته‌اند. این دشواری‌ها می‌تواند سالك را نومید کند و از رفتن بازدارد، اما نه برای رهروی که مولانا در دل او نور امید می‌تاباند و می‌گوید:

نـاامیدی را خدا گردن زده‌ست
چون گنه مانند طاعت آمده‌ست
(دفتر ۱: ۳۸۵۱)

و در این سخن نظر به آیهٔ ۷۰ سورهٔ فرقان است که: **مَن تابَ و عَمِلَ عَمَلاً صالحاً، اولئكَ یُبَدِّلُ الله سیاتِهِم حَسَنات**. این ره‌یافتگان بی‌هیچ نومیدی، عقباتِ دشوار را پشت سرمی گذارند و به مرتبهٔ نفس مطمئنه می‌رسند، اما چگونه؟ آن‌گونه که مولانا هدایت می‌کند و مبانی هدایت مولانا را بدین گونه باید خلاصه کرد:

نخست باید به حکایت آن طاووس بازگردیم که بالهای زیبای خود را می‌کند، و من باید تکرار کنم که درآن حکایت جان کلام این بود که اسیر هوس‌ها و لذّت‌هایِ دنیا نباید شد. نیازی هم نیست که خود را ازلذّت‌های زندگی محروم کنیم. در نظر مولانا یك رهروِ راه معرفت، مردِ محتاجِ حقیری نیست که ازعهدهٔ ادارهٔ زندگی خود برنیاید. در جمع مریدان او در قونیه، کسانی از کارگزارانِ مرفه و عالیمقام حکومت سلجوقیِ آسیای صغیر بوده‌اند، و مولانا خود با آن دولت روابط نزدیك داشته، و گاه برای خیر دیگران نامه‌هایی به دولتیان می‌نوشته است (نك: مکتوبات، ۱۹۵۶). فقر مولانا، و به تعبیر دیگر فقرِ محمّدی، نداشتن و گدایی و گداصفتی نیست، «دل برکندن» از ثروت و رفاه و جاه و مقام است:

بند بگسل، باش آزاد ای پسر!
چند باشی بند سیم و بند زر؟
(دفتر ۱: ۱۹)

و در کلام مولانا این آزادی، رهایی از حرص دنیا و خودپرستی است:

کوزهٔ چشم حریصان پُر نشد
تاصدف قانع نشد، پُر دُر نشد
(دفتر ۱: ۳۱)

مولانا جاه و ثروت را چون آب دریا می‌بیند که بر آن کشتی می‌توان راند و به ساحلِ نجات می‌توان رسید، اما اگر این آب درون کشتی وجود ما را پُر کند، کشتی هرگز آن ساحل را نخواهد دید:

مال را کز بهر حق باشی حَمول
«نِعمَ مال صالح» خواندش رسول
آب در کشتی هلاكِ کشتی است
آب اندر زیر کشتی پُشتی است
(دفتر ۱: ۹۸۸، ۹۸۹)

دومین اصلی که مولانا بر آن تأکید دارد، این است که مسافر راه حق به شایستگی و توانایی خود مغرور نباشد. تکیه بر عنایت پروردگار و فرمانبرداری از او نیز واجب است، و هر خللی در این اتکاء و اطاعت، به بیراهی و سرگردانی و شك، و در نتیجه به بی‌ایمانی و کفر می‌انجامد. در این معنی است که مولانا مکرر مقایسهٔ آدم و ابلیس را مطرح می‌کند: آدم که در جسمِ خاکی او

روح پروردگار دمیده شده، توانایی درکِ اسرار غیب را دارد و به همین دلیل شایستهٔ سجود فرشتگان است. اما ابلیس که خود را عاشق حق می‌داند و مدعی هزاران سال عبادت است (مثنوی دفتر ۱: ۱۰۱۸) در برابر فرمان معبود خود می‌ایستد و از عالم ملکوت و درگاه حق رانده می‌شود، و پس از آن گناه خود را به پروردگار نسبت می‌دهد که تو مرا فریفتی (اَغْویْتَنی، سورهٔ اعراف، آیهٔ ۱۶). آدم نیز به دلیل روی آوردن به علائق مادی، و باز به حیله و فریب ابلیس، از بهشت رانده می‌شود، اما به عذرخواهی روی به درگاه حق می‌کند که: من و حَوا به خود ستم کردیم و اگر تو بر ما نبخشایی و رحم نکنی در شمار زیان زدگانیم (سورهٔ اعراف، آیهٔ ۲۰ تا ۲۳). مولانا بندگان نافرمانی چون ابلیس را «شقی» یا «بدبخت» می‌داند (سورهٔ مریم، آیهٔ ۳۲) و ابلیس را به ویژه «بدبخت خرمن سوخته» می‌خواند (مثنوی، دفتر ۴: ۲۶۸۰) که «می نخواهد شمع کس افروخته».

سومین اصل ارشاد و هدایت مولانا که با اصل دوم نیز مربوط می‌شود، تأکید بر مسئولیت بنده است. مولانا انسان را مسئولِ توفیق یا شکست خود می‌داند و می‌گوید: آنها که با تکیه بر «جبر» همهٔ خطاهای خود را به مشیت پروردگار مربوط می‌کنند، بی‌ایمان‌اند:

پای داری، چون کنی خود را تو لنگ؟
دست داری، چون کنی پنهان تو چنگ؟
خواجه چون بیلی به دست بنده داد
بی‌سخن، معلوم شد او را مراد
دست همچون بیل اشارت‌های اوست
آخر اندیشی، عبارت‌های اوست
(دفتر ۱: ۹۳۵ تا ۹۳۷)

و در پی این ابیات مولانا به صراحت «جبر» را بازماندن از راه، و موجب نرسیدن به ابدیت و حقیقت هستی می‌شمارد:

جبر تو خفتن بود، در ره مَخُسب
تا نبینی آن دَر و دَرگه، مَخُسب
(دفتر ۱: ۹۴۴)

رهروی که آن درگاه را ببیند و جاذبهٔ عنایت حق او را دریابد، می‌تواند بگوید که دیگر آسوده خاطر است، و هرچه می‌کند فعل حق و مشیت حق است، و در این مرتبه است که مولانا «جبرِ» واصلان را می‌پذیرد، زیرا آن را جبر نمی‌داند:

این معیت با حق است و جبر نیست
این تجلیِ مَه است، این ابر نیست
ور بُوَد این جبر، جبر عامه نیست
جبرِ آن اَمارهٔ خودکامه نیست
(دفتر ۱: ۱۴۷۴ و ۱۴۷۵)

درمورد توکل به حق نیز مولانا توکّل را مستلزم کار و کوشش می‌داند و می‌گوید که انسان باید دست به کاری بزند، و آن‌گاه برای توفیق خود یاری خدا را انتظار داشته باشد («کشت کن، پس تکیه بر جبار کن» ـ مثنوی، دفتر ۱: ۹۵۱)

اکنون که از مبانی و اصولِ ارشاد مولانا در راه شناختِ حقیقتِ انسان سخن گفتم، در پایان این گفتار، بیان نکتهٔ دیگری را نیز مناسب می‌بینم: اگر از من بپرسید که در این جهانِ غرق در صنایع عظیم و سیستم‌های شگفت انگیز کامپیوتری، و در برابر مکتب‌های فلسفی و سیاسیِ دو قرن اخیر، که هیچیك پاسخگوی نیازهای روحی و روحانی انسان نبوده‌اند، آیا من در مکتب مولانا و عارفان بزرگ دیگر، درسی برای این انسانِ سرگشته و نومیدِ عصر خودمان سراغ دارم؟ بله! من صمیمانه می‌گویم که دنیای ما، باهمهٔ پیشرفت‌های ستایش انگیزش، سخت به پرورش روحانی و معنوی نیازدارد.

در سمینارها، کنفرانس‌ها، و در دیدارهایی که با شنوندگانِ هموطن دارم، همواره با تأکید می‌گویم که با وجود همهٔ پیشرفت‌های دانش و صنعت، وجههٔ روحانی و ارزش‌های معنوی انسان را نادیده گرفته‌ایم و به پرورش آن نکوشیده‌ایم. انسان امروز زیر فشارِ ساختارِ صنعت و اقتصاد خود، دارد به صورت جزئی از این ساختار درمی‌آید، و در واقع وجود روحانی و معنوی ندارد، و آنچه مولانا می‌آموزد، در موارد زیادی پاسخ به همین نیاز روحانی است، و بخصوص مولانا، که ارشاد را بر عشق و محبت پایه‌گذاری می‌کند. برای مولانا عشق سرچشمهٔ تمام حرکت‌های مرئی و نامرئی در هستی است، وحتی تکهٔ نانی که بر سفره می‌گذاریم و می‌خوریم، آن را عشق به صورت جزئی از بافتِ حیاتی ما درمی‌آورد:

گر نبودی عشق، هستی کی بُدی؟
کی زدی نان بر تو و کی تو شدی؟
(دفتر ۵: ۲۰۱۴)

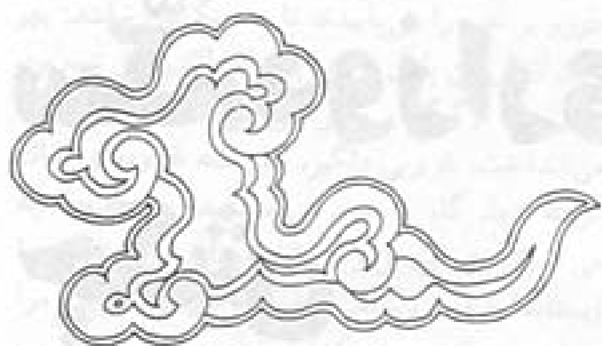
رهروی که بر مرکوب عشق می‌نشیند و با خود توشهٔ ایمان برمی‌گیرد، درنظر مولانا همهٔ دشواری‌ها را، بی‌هیچ نومیدی، پشت سرمی گذارد و به سر منزل آرامش می‌رسد.

***

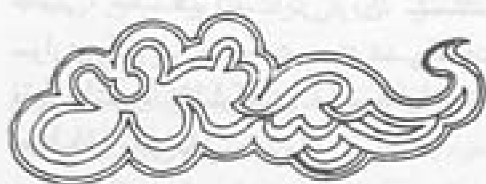
● توضیح: اصل این مقاله سخنرانی نویسنده در دوازدهمین کنفرانس بین‌المللی فلسفهٔ قدیم و تفکر دنیای امروز ـ ۲۸ تا ۳۰ اکتبر ۱۹۹۳، بینگامتون، نیویورك ـ بوده، که متن انگلیسی آن در شمارهٔ ۲۰ نشریهٔ انگلیسی مجلهٔ صوفی چاپ شده، و اکنون با تغییراتی متناسب با نیاز خوانندگان فارسی زبان به صورت این مقاله درآمده است.

فهرست منابع

رازی، نجم‌الدین نجم‌دایه. (۱۳۵۲ ش.). مرصادالعباد. تصحیح دکتر محمد امین ریاحی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
عطار، فریدالدین محمد. (۱۳۷۱ ش.). تذکرة‌الاولیاء. تصحیح دکتر محمد استعلامی، چاپ هفتم، تهران، زوار.
فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۴۷ ش.). احادیث مثنوی، تهران، امیرکبیر.
مولوی، مولانا جلال‌الدین محمد. (۱۳۶۱ تا ۱۳۶۹ ش.). مثنوی، تصحیح و توضیح دکتر محمد استعلامی، شش مجلد، تهران، زوار.
مولوی، مولانا جلال‌الدین محمد. (بی‌تاریخ). مکتوبات مولانا، تصحیح یوسف جمشیدی‌پور و غلامحسین امین، تهران، انتشارات پاینده.







دو مقاله از «محمّدرضا لطفی»

اوضاع کنونی موسیقی ایران و شناخت فرم‌های موسیقی ایرانی



بدون شناخت از گذشته و حال، آینده همواره مبهم و نامطمئن خواهد بود.

اشاره:

محمدرضا لطفی، نوازندهٔ چیره‌دست و آهنگساز مشهور ایرانی چند ماه قبل بعد از مدّتها اقامت در خارج از کشور برای مدّتی کوتاه به ایران آمد. حاصل این سفر، انتشار مطالب قابل تاملّی دربارهٔ موسیقی بود که دو مقاله زیر از آن جمله‌اند.

بدیهی است «ادبستان» با تمامی نکات مطرح شده در این مقالات، موافق و یا مخالف نیست امّا اوضاع و احـوال کلّی فرهنگی کشـور، بخصوص در زمینهٔ موسیقی ملّی و ایرانی و سنّتی ما، شدیداً نیازمند طرح نظریات و دیدگاههای مختلف و بحث دربارهٔ آنها است، کاری که امیدوارانه می‌توان به نتیجهٔ آن یعنی رشد و شکوفایی این هنر ملی و اصیل، نگریست.

بنابراین باب این بحث که گشوده شده است همچنان مفتوح خواهد ماند تا اگر صاحبنظران و استادان فنّ مایل به طرح عقاید و استدلالات خود بودند، بتوانند از این امکان استفاده کنند.

در متن زیر، نام بعضی افراد و هنرمندان که مورد بی‌مهری قرار گرفته و یا با لحنی تند از آنها سخن رفته است حذف شده و به جای آن سه نقطه (...) آورده‌ایم و تمامی مطالب داخل کروشه [ ] نیز توسط ادبستان به متن اضافه شده است.

پیش درآمد

موسیقی کنونی ایران در دایرهٔ مسدودی گرفتار آمده است. تجربه‌های نویی که در ابتدای انقلاب شکل گرفته بود رفته‌رفته به زردی گرائید و خزان بی‌رنگی افق آن را پوشانید. اگرچه زمستان فرا نرسیده است، اما اگر این خزان به درازا کشانده شود، زمستان سرد و بی‌روحی آغاز خواهد شد و جوانه‌های اوایل انقلاب خواهد خشکید.

جواب به این سؤال که در کجا و از کجا باید این خرابی را دید و عمق آن را شناخت، کاری نیست که نگارنده مدعی آن باشم تا همه جوانب آنرا بازگو نمایم، اما تلاش شده تا در این حداقل، رئوس بنیادی‌ترین بخش‌ها به صورت فشرده‌ای طرح گردد و این امکان را به وجود آوَرَد تا همه موسیقی‌دانان در محیطی صمیمانه به بحث و بررسی آن بپردازند.

درآمد

بعضی از موسیقی‌دانان بر این باور هستند که موسیقی در میان دیگر هنرها احتیاج به تعمق اجتماعی و تاریخی ندارد و نغمات به تنهایی قادر به دفاع از خود هستند. اگرچه این شیوه برخورد ـ در آن جا که ارتباط بین موسیقی و شنونده مطرح است ـ درست به

نظر می رسد، اما موسیقی نیز مانند بقیهٔ هنرها نمی تواند از مسیر تحولات اجتماعی برکنار بماند و عوامل تعیین کننده این هنر را نیز باید در روند قانون‌مندی‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی جست‌وجو کرد.

اگرچه تلاش می شود تا عوامل فرهنگی و هنری، جدا از مسائل فوق به صورت خودجوش دیده شود، اما وقوع انقلاب مشروطه و دوران مصدق و انقلاب [اسلامی] بهمن ۱۳۵۷، به خوبی نشان داد که حرکت‌های اجتماعی و دگرگونی نظام‌ها چه گونه می تواند شکل و محتوای موسیقی را پویا و یا در بعضی از عرصه‌ها، ایستا کند.

چندی پیش از قیام، نیاز به نوعی موسیقی ـ که بتواند تا حدودی در راستای حرکت‌های اجتماعی قدم بردارد ـ به خوبی مشهود بود. اما موسیقی معاصر ایران، در عرصه دگرگونی‌های اجتماعی، تنها تجربهٔ عارف قزوینی را پشت خود داشت ـ آنهم تنها در شکل تصنیف سازی ـ که با توجه به سطح آگاهی آن دوره بسیار مناسب بود.

باید اذعان نمود که حتی اکثر موسیقی‌دانان دوران پهلوی از آن نیز بسیار دورافتاده بودند و اکثراً آثار این بزرگان را نمی شناختند و نمی دانستند گذشتگان چه زحماتی کشیده اند تا ایشان بتوانند آن را بارور و دنبال کنند.

جز تنی چند از موسیقی‌دانان سنتی که متأسفانه آنها نیز جوان و کم اطلاع بودند، دیگر دست اندرکاران رشته‌های موسیقی، مانند ادامه دهندگان راه وزیری و غربی نوازان ـ که بنا به طبیعت کارشان، با توجه به روند این نوع موسیقی و سنت آن در اروپا، می بایست بیش‌تر از سنتی نوازان درگیر این تحولات می شدند ـ توجهی به این امر مهم نکردند و به سکوتی تلخ و عبوس و غیرفعال اکتفا نمودند. به هر حال عدم دانش کافی موسیقی‌دانان از روند وقایع سیاسی، و نداشتن سنتی قوی در این زمینه ـ که بیشتر زاییدهٔ قطع شدن شریان‌های فرهنگ ملی ایران بود ـ نگذاشت تا این هنر ساختار مستحکم تری بیابد.

با این که بعضی از محققان همچون دکتر امیرحسین آریانپور بر این عقیده هستند که گروه شیدا و چاووشیان جزو اولین گروه‌های هنری هستند که توانستند موسیقی ایرانی را در بستر انقلاب بارور نمایند، اما نگارنده بر این باور هست که تحریم موسیقی و حذف نیروهای وطن‌پرست و متخصص بزرگ‌ترین لطمه را به پویایی این هنر و هنرهای دیگر وارد آورد که حال خوش بختانه، دولت فعلی تلاش در رفع این نقیصهٔ بزرگ می کند.

گروه اندکی از موسیقی‌دانان زمان پهلوی بین سال‌های ۵۰ تا ۵۷ با درک نسبتاً درست تری از شرایط، تلاش کردند که موسیقی سنتی را از پای بزم‌های شبانه و مجالس آن چنانی، با برخوردی کاملاً متفاوت به میان مردم بیاورند. این گروه، گرچه دستی دور بر آتش داشتند، تلاش کردند تا با داشتن تجربه‌ای کم، کارهای ارزنده تری در این زمینه انجام دهند.

با توجه به شرایط دوران محمدرضا شاه ـ که به استقلال فرهنگی، (استقلالی که به دنبال استقلال سیاسی می آید)، بهای کمی داده می شد، اما به خاطر توجه اندکی که بخشی از اشرافیت (بین سال‌های ۵۰ـ۵۷) به موسیقی سنتی پیدا کرده بودند ـ واحدهایی در سازمان رادیو و تلویزیون ملی ایران به وجود آمد که در بستر آن تعداد اندکی از دانشجویان محضر استاد نورعلی برومند این امکان را پیدا کردند که استعداد و ذوق خود را در بوتهٔ آزمایش بگذارند و کارهای ارزنده ای انجام دهند که این امید نیز به خاطر خطی بودن مسئول مرکز حفظ و اشاعه از دست رفت؛ چرا که او می خواست اساتید و دانشجویان را آلت دست قرار دهد تا مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی را تبدیل به فراموش خانه‌ای صوفیانه و آبدارخانه‌ای شاهی نماید که مطربان را برای لذاید نفسانی دربار آماده می کند. تعداد اندکی از این گروه، که جزو اخراجی‌ها و مستعفیان مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی بودند، توانستند بخشی از راه درست تر موسیقی سنتی ایران را در رادیو ایران دنبال کنند که حاصل تلاش این جوانان نوپا باعث شد تا از فاصله‌ای که میان نسل جوان و تحصیل کرده با موسیقی سنتی و موسیقی‌دانان آن به وجود آمده بود، کمی کاسته شود.

اگر بخواهیم کمی عمیق تر به سیر موسیقی ایرانی بپردازیم به ناچار باید کمی به عقب برگردیم که متأسفانه این برگشت به گذشته همواره حرکتِ به جلو را برای درک درست تر از سرگذشت موسیقی، کُند کرده است، اما ما ناچار هستیم تا گذشتهٔ فرهنگی خود را به خوبی بشناسیم، چرا که همواره به خاطر این عدم شناخت صدمه دیده ایم. بدون شناخت از گذشته و اینک، آینده همواره مبهم و نامطمئن خواهد بود و همهٔ شکست‌های ما از این عدم درک حاصل آمده است.

انقلاب مشروطه و موسیقی

پس از انقلاب مشروطه ـ در اثر نفوذ فرهنگ غرب ـ چهار نگرش بر موسیقی ایرانی حاکم گردید و در اثر این تغییر و تحولات، چهار نوع موسیقی‌دان با شخصیت‌های کاملاً متفاوت زایش یافت که عناوین زیر تا حدی بیانگر موضع آنان است:

الف) موسیقی‌دانان متعهد به سنت ایران.

ب) موسیقی‌دانان متعهد به سنت ایران و غرب.

ج) موسیقی‌دانان متعهد به سنت ردیف.

د) موسیقی دانان متعهد به سنت غرب.

نگارنده برآن است که شرایط تاریخی و رشد و نارسایی‌های هر یك از این خطوط را باز نموده و عوامل تاثیرپذیری هر یك از جریانات سیاسی و اجتماعی را تشریح نماید.

الف) موسیقی‌دانان متعهد به سنت ایران

تا قبل از تغییر سیستم حکومتی قاجار ـ که ضرورتاً باید بعد از قرن نوزدهم میلادی تغییر می کرد ـ آفرینش موسیقی برپایه بداهه‌پردازی (نوعی خلاقیت به هنگام اجرا) استوار بود و حتی در دوره‌هایی از تاریخ ایران، بعضی از ساخته‌ها نوشته نیز می شد. اما از آنجا که موسیقی رسمی ایران در بستر آوازها و سیستم دستگاهی رشد و قوام یافته بود، بیشتر تاکید بر روی این شکل از بداهه‌پردازی بود و تقریباً در بیشتر مناطق خاورمیانه از این شکل تبعیت می گردید.

از آنجا که این نوع موسیقی در بستر عرفان و طرز تفکر ایرانی ـ که شاید مسلط ترین جهان بینی مترقی تا قرن هفتم هجری به شمار می آمد ـ بارور گردیده بود، از یك‌دستی بی نظیری برخوردار بود. این یك دستی چنان بود که هر یك از هنرها هدف‌مند بودند تا انسان را به مقام شامخ خود که همانا خصلت‌های خدای‌گونه است برساند.

این جهان بینی که پیش کسوتانی همچون «حلاج، سهروردی، عین‌القضات، بایزید، خرقانی، شمس تبریزی، عطار، مولانا» و صدها تن دیگر داشت، به بهانه‌های قشری، و یا تحریك مردم ناآگاه ـ نه به خاطر این که رازی را برملا می کردند بل به دلیل هوشیار کردن مردم به مسئولیت فردی و انسانی شان در مقابل حق ـ به وسیلهٔ حکومت‌های وقت و حکومت‌های اقوام مهاجم، کشته و متواری شدند و یا مورد آزار قرار گرفتند. پس از سرکوب‌ها بود که این جهان بینی رفته رفته، ماهیت معرفتی پویای خود را از دست داد و در اکثر خانقاه‌ها تبدیل به پاتوق محرومین و مهجورین اجتماعی گردید.

پس از این دوره وضع موسیقی هر روز اسفناك‌تر شد تا جایی که موسیقی‌ای که به وسیلهٔ موسیقی‌دان عارف و متعهد به سمت جلو در حرکت بود، با ظهور صفویه در محاق ارتجاع فرورفت و عرفان ایران که تا آن موقع در خدمت حکومت قرار نگرفته بود و بیشتر اهرم فشار برای حکومتیان و قشریون بود، در خدمت حکومت قرار گرفت و برای اولین بار به نام صوفی‌گری، تصفیه‌های خونینی در دربار شاه اسماعیل اول به وقوع پیوست و روش مرید و مرادی ـ که برپایه دوستی و مهر و عشق بنا شده بود ـ تبدیل به ابزار تفتیش و سرکوب گردید. و این سنت با شدت و ضعف‌هایی هنوز در فرقه‌های صوفی‌گری (نه عرفانی) به کار گرفته می شود.

بعد از صفویه، عرفان و در کنار آن موسیقی از خلاقیت و یك‌دستی تهی شدند. با اینکه در دوره‌هایی مانند اواخر قاجار، بعضی از مرشدان ـ همچون صفی علیشاه و جانشینش ظهیرالدوله ـ تلاش کردند تا این سنت را احیا کنند اما طولی نکشید که با سیاست‌بازی و وابسته شدن به نیروهای خارجی پایه‌های انجمن اخوت فرو ریخت.

تا قبل از خاموش شدن خورشیدی که عرفای کلاسیك برای حفظ ارزش‌های فرهنگی ایرانیان، و فرار از «تحمیق» افراشته بودند، موسیقی‌دانان و موسیقی نوازان ـ با اتصال به «عشق کل» و نشأت گرفتن از آن و غرق شدن در این دریای بی کران ـ به خلاقیتی دست یافتند که هنوز هنر بداهه نوازی باید راه درازی را برای رسیدن به آن بپیماید. اگرچه پس از انقلاب مشروطه، به خصوص اواخر دوران قاجار ـ که در اثر مبارزات نیروهای سیاسی ـ تعصبات بعضی از لایه‌های اجتماعی کم‌تر شده بود، اما موسیقی نوازان سنتی ـ که متاثر از عرفان زمانه خود بودند بنابه توضیحات قبلی، بیشتر به دنبال «حال کردن» صِرف بودند تا نگران رشد این هنر در عرصهٔ اجتماعی؛ در صورتی که اگر به موسیقی‌دانان و موسیقی نوازان متأثر از عرفان کلاسیك ایران (قرن

دو مقاله از «محمّدرضا لطفی»

اوضاع کنونی موسیقی ایران و شناخت فرم‌های موسیقی ایرانی



اشاره:

محمدرضا لطفی، نوازندهٔ چیره‌دست و آهنگساز مشهور ایرانی چند ماه قبل بعد از مدّتها اقامت در خارج از کشور برای مدّتی کوتاه به ایران آمد. حاصل این سفر، انتشار مطالب قابل تاملّی دربارهٔ موسیقی بود که دو مقاله زیر از آن جمله اند.

بدیهی است «ادبستان» با تمامی نکات مطرح شده در این مقالات، موافق و یا مخالف نیست امّا اوضاع و احوال کلّی فرهنگی کشور، بخصوص در زمینهٔ موسیقی ملّی و ایرانی وسنتی ما، شدیداً نیازمند طرح نظریات و دیدگاههای مختلف و بحث دربارهٔ آنها است. کاری که امیدوارانه می‌توان به نتیجهٔ آن یعنی رشد و شکوفایی این هنر ملّی و اصیل، نگریست.

بنابراین باب این بحث که گشوده شده است همچنان مفتوح خواهد ماند تا اگر صاحبنظران و استادان فنّ مایل به طرح عقاید و استدلالات خود بودند، بتوانند از این امکان استفاده کنند.

در متن زیر، نام بعضی افراد و هنرمندان که مورد بی‌مهری قرار گرفته و یا با لحنی تند از آنها سخن رفته است حذف شده و به جای آن سه نقطه (...) آورده‌ایم و تمامی مطالب داخل کروشه [ ] نیز توسط ادبستان به متن اضافه شده است.

بدون شناخت از گذشته و حال، آینده همواره مبهم و نامطمئن خواهد بود.

پیش درآمد

موسیقی کنونی ایران در دایرهٔ مسدودی گرفتار آمده است. تجربه‌های نویی که در ابتدای انقلاب شکل گرفته بود رفته‌رفته به زردی گرائید و خزان بی‌رنگی افق آن را پوشانید. اگرچه زمستان فرا نرسیده است، اما اگر این خزان به درازا کشانده شود، زمستان سرد و بی‌روحی آغاز خواهد شد و جوانه‌های اوایل انقلاب خواهد خشکید.

جواب به این سؤال که در کجا و از کجا باید این خرابی را دید و عمق آن را شناخت، کاری نیست که نگارنده مدعی آن باشم تا همه جوانب آنرا بازگو نمایم، اما تلاش شده تا در این حداقل، رئوس بنیادی‌ترین بخش‌ها به صورت فشرده‌ای طرح گردد و این امکان را به وجود آورَد تا همه موسیقی‌دانان در محیطی صمیمانه به بحث و بررسی آن بپردازند.

درآمد

بعضی از موسیقی‌دانان بر این باور هستند که موسیقی در میان دیگر هنرها احتیاج به تعمق اجتماعی و تاریخی ندارد و نغمات به تنهایی قادر به دفاع از خود هستند. اگرچه این شیوه برخورد ـ در آن جا که ارتباط بین موسیقی و شنونده مطرح است ـ درست به

نظر می رسد، اما موسیقی نیز مانند بقیهٔ هنرها نمی تواند از مسیر تحولات اجتماعی برکنار بماند و عوامل تعیین کننده این هنر را نیز باید در روند قانون مندی های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی جست وجو کرد.

اگرچه تلاش می شود تا عوامل فرهنگی و هنری، جدا از مسائل فوق به صورت خودجوش دیده شود، اما وقوع انقلاب مشروطه و دوران مصدق و انقلاب [اسلامی] بهمن ۱۳۵۷، به خوبی نشان داد که حرکت های اجتماعی و دگرگونی نظام ها چه گونه می تواند شکل و محتوای موسیقی را پویا و یا در بعضی از عرصه ها، ایستا کند.

چندی پیش از قیام، نیاز به نوعی موسیقی ـ که بتواند تا حدودی در راستای حرکت های اجتماعی قدم بردارد ـ به خوبی مشهود بود. اما موسیقی معاصر ایران، در عرصه دگرگونی های اجتماعی، تنها تجربهٔ عارف قزوینی را پشت خود داشت ـ آنهم تنها در شکل تصنیف سازی ـ که با توجه به سطح آگاهی آن دوره بسیار مناسب بود.

باید اذعان نمود که حتی اکثر موسیقی دانان دوران پهلوی از آن نیز بسیار دورافتاده بودند و اکثراً آثار این بزرگان را نمی شناختند و نمی دانستند گذشتگان چه زحماتی کشیده اند تا ایشان بتوانند آن را بارور و دنبال کنند.

جز تنی چند از موسیقی دانان سنتی که متأسفانه آنها نیز جوان و کم اطلاع بودند، دیگر دست اندرکاران رشته های موسیقی، مانند ادامه دهندگان راه وزیری و غربی نوازان ـ که بنا به طبیعت کارشان، با توجه به روند این نوع موسیقی و سنت آن در اروپا، می بایست بیش تر از سنتی نوازان درگیر این تحولات می شدند ـ توجهی به این امر مهم نکردند و به سکوتی تلخ و عبوس و غیرفعال اکتفا نمودند. به هر حال عدم دانش کافی موسیقی دانان از روند وقایع سیاسی، و نداشتن سنتی قوی در این زمینه ـ که بیشتر زاییدهٔ قطع شدن شریان های فرهنگ ملی ایران بود ـ نگذاشت تا این هنر ساختار مستحکم تری بیابد.

با این که بعضی از محققان همچون دکتر امیرحسین آریانپور بر این عقیده هستند که گروه شیدا و چاووشیان جزو اولین گروه های هنری هستند که توانستند موسیقی ایرانی را در بستر انقلاب بارور نمایند، اما نگارنده بر این باور هست که تحریم موسیقی و حذف نیروهای وطن پرست و متخصص بزرگ ترین لطمه را به پویایی این هنر و هنرهای دیگر وارد آورد که حال خوش بختانه، دولت فعلی تلاش در رفع این نقیصهٔ بزرگ می کند.

گروه اندکی از موسیقی دانان زمان پهلوی بین سال های ۵۰ تا ۵۷ با درک نسبتاً درست تری از شرایط، تلاش کردند که موسیقی سنتی را از پای بزم های شبانه و مجالس آن چنانی، با برخوردی کاملا متفاوت به میان مردم بیاورند. این گروه، گرچه دستی دور بر آتش داشتند، تلاش کردند تا با داشتن تجربه ای کم، کارهای ارزنده تری در این زمینه انجام دهند.

با توجه به شرایط دوران محمدرضا شاه ـ که به استقلال فرهنگی، (استقلالی که به دنبال استقلال سیاسی می آید)، بهای کمی داده می شد، اما به خاطر توجه اندکی که بخشی از اشرافیت (بین سال های ۵۰ـ۵۷) به موسیقی سنتی پیدا کرده بودند ـ واحدهایی در سازمان رادیو و تلویزیون ملی ایران به وجود آمد که در بستر آن تعداد اندکی از دانشجویان محضر استاد نورعلی برومند این امکان را پیدا کردند که استعداد و ذوق خود را در بوتهٔ آزمایش بگذارند و کارهای ارزنده ای انجام دهند که این امید نیز به خاطر خطی بودن مسئول مرکز حفظ و اشاعه از دست رفت؛ چرا که او می خواست اساتید و دانشجویان را آلت دست قرار دهد تا مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی را تبدیل به فراموش خانه ای صوفیانه و آبدارخانه ای شاهی نماید که مطربان را برای لذایذ نفسانی دربار آماده می کند. تعداد اندکی از این گروه، که جزو اخراجی ها و مستعفیان مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی بودند، توانستند بخشی از راه درست تر موسیقی سنتی ایران را در رادیو ایران دنبال کنند که حاصل تلاش این جوانان نوپا باعث شد تا از فاصله ای که میان نسل جوان و تحصیل کرده با موسیقی سنتی و موسیقی دانان آن به وجود آمده بود، کمی کاسته شود.

اگر بخواهیم کمی عمیق تر به سیر موسیقی ایرانی بپردازیم به ناچار باید کمی به عقب برگردیم که متأسفانه این برگشت به گذشته همواره حرکت به جلو را برای درک درست تر از سرگذشت موسیقی، کُند کرده است، اما ما ناچار هستیم تا گذشتهٔ فرهنگی خود را به خوبی بشناسیم، چرا که همواره به خاطر این عدم شناخت صدمه دیده ایم. بدون شناخت از گذشته و اینك، آینده همواره مبهم و نامطمئن خواهد بود و همهٔ شکست های ما از این عدم درك حاصل آمده است.

انقلاب مشروطه و موسیقی

پس از انقلاب مشروطه ـ در اثر نفوذ فرهنگ غرب ـ چهار نگرش بر موسیقی ایرانی حاکم گردید و در اثر این تغییر و تحولات، چهار نوع موسیقی دان با شخصیت های کاملاً متفاوت زایش یافت که عناوین زیر تا حدی بیانگر موضع آنان است:

الف) موسیقی دانان متعهد به سنت ایران.

ب) موسیقی دانان متعهد به سنت ایران و غرب.

ج) موسیقی دانان متعهد به سنت ردیف.

د) موسیقی دانان متعهد به سنت غرب.

نگارنده برآن است که شرایط تاریخی و رشد و نارسایی های هر یك از این خطوط را باز نموده و عوامل تاثیرپذیری هر یك از جریانات سیاسی و اجتماعی را تشریح نماید.

الف) موسیقی دانان متعهد به سنت ایران

تا قبل از تغییر سیستم حکومتی قاجار ـ که ضرورتاً باید بعد از قرن نوزدهم میلادی تغییر می کرد ـ آفرینش موسیقی بر پایه بداهه پردازی (نوعی خلاقیت به هنگام اجرا) استوار بود و حتی در دوره هایی از تاریخ ایران، بعضی از ساخته ها نوشته نیز می شد. اما از آنجا که موسیقی رسمی ایران در بستر آوازها و سیستم دستگاهی رشد و قوام یافته بود، بیشتر تاکید بر روی این شکل از بداهه پردازی بود و تقریباً در بیشتر مناطق خاورمیانه از این شکل تبعیت می گردید.

از آنجا که این نوع موسیقی در بستر عرفان و طرز تفکر ایرانی ـ که شاید مسلط ترین جهان بینی مترقی تا قرن هفتم هجری به شمار می آمد ـ بارور گردیده بود، از یك دستی بی نظیری برخوردار بود. این یك دستی چنان بود که هر یك از هنرها هدف مند بودند تا انسان را به مقام شامخ خود که همانا خصلت های خدای گونه است برساند.

این جهان بینی که پیش کسوتانی همچون «حلاج، سهروردی، عین القضات، بایزید، خرقانی، شمس تبریزی، عطار، مولانا» و صدها تن دیگر داشت، به بهانه های قشری، و یا تحریك مردم ناآگاه ـ نه به خاطر این که رازی را برملا می کردند بل به دلیل هوشیار کردن مردم به مسئولیت فردی و انسانی شان در مقابل حق ـ به وسیلهٔ حکومت های وقت و حکومت های اقوام مهاجم، کشته و متواری شدند و یا مورد آزار قرار گرفتند. پس از سرکوب ها بود که این جهان بینی رفته رفته، ماهیت معرفتی پویای خود را از دست داد و در اکثر خانقاه ها تبدیل به پاتوق محرومین و مهجورین اجتماعی گردید.

پس از این دوره وضع موسیقی هر روز اسفناك تر شد تا جایی که موسیقی ای که به وسیلهٔ موسیقی دان عارف و متعهد به سمت جلو در حرکت بود، با ظهور صفویه در محاق ارتجاع فرورفت و عرفان ایران که تا آن موقع در خدمت حکومت قرار نگرفته بود و بیشتر اهرم فشار برای حکومتیان و قشریون بود، در خدمت حکومت قرار گرفت و برای اولین بار به نام صوفی گری، تصفیه های خونینی در دربار شاه اسماعیل اول به وقوع پیوست و روش مرید و مرادی ـ که برپایه دوستی و مهر و عشق بنا شده بود ـ تبدیل به ابزار تفتیش و سرکوب گردید. و این سنت با شدت و ضعف هایی هنوز در فرقه های صوفی گری (نه عرفانی) به کار گرفته می شود.

بعد از صفویه، عرفان و در کنار آن موسیقی از خلاقیت و یك دستی تهی شدند. با اینکه در دوره هایی مانند اواخر قاجار، بعضی از مرشدان ـ همچون صفی علیشاه و جانشینش ظهیرالدوله ـ تلاش کردند تا این سنت را احیا کنند اما طولی نکشید که با سیاست بازی و وابسته شدن به نیروهای خارجی پایه های انجمن اخوت فرو ریخت.

تا قبل از خاموش شدن خورشیدی که عرفای کلاسیك برای حفظ ارزش های فرهنگی ایرانیان، و فرار از «تحمیق» افراشته بودند، موسیقی دانان و موسیقی نوازان ـ با اتصال به «عشق کل» و نشأت گرفتن از آن و غرق شدن در این دریای بی کران ـ به خلاقیتی دست یافتند که هنوز هنر بداهه نوازی باید راه درازی را برای رسیدن به آن بپیماید. اگرچه پس از انقلاب مشروطه، به خصوص اواخر دوران قاجار ـ که در اثر مبارزات نیروهای سیاسی ـ تعصبات بعضی از لایه های اجتماعی کم تر شده بود، اما موسیقی نوازان سنتی ـ که متاثر از عرفان زمانه خود بودند بنابه توضیحات قبلی، بیشتر به دنبال «حال کردن» صرف بودند تا نگران رشد این هنر در عرصهٔ اجتماعی؛ در صورتی که اگر به موسیقی دانان و موسیقی نوازان متأثر از عرفان کلاسیك ایران (قرن

اول تا هفتم) نظر بیاندازیم، می بینیم که درجهٔ خلاقیت و شورآفرینی آنها - و همچنین عمق محتوای موسیقی و حتی کتابهایی که تدوین کرده اند - از چه غنا و اعتباری برخوردار است. تحرک آن موسیقی چنان بوده که مولانای بزرگ برای مطربان (موسیقی دانان) دست آهنین آرزو کرده.

کم رنگ شدن عمق معرفتی در میان فرقه‌های صوفیانه پس از صفویه - باعث گردید که تا اواخر دوران قاجار، موسیقی ایرانی هرگز نتواند به احیای خود بپردازد و بعضی از کارشناسان مذهب رسمی ایران (شیعه) نخواستند به این امر بسیار مهم بشری توجه کنند و بدون درنظر گرفتن اصول اسلام که همواره غنا را به صورت مشخص تحریم نمی کند توجه بیشتر نمایند.

با وقوع انقلاب مشروطه - که منجر به شکست حکومت فردی گردید - برای موسیقی نیز محیط رشد بیشتری به وجود آمد و موسیقی‌دانان متعهد برآن شدند تا به احیای مجدد موسیقی در چهارچوب ارزش های سنتی آن بپردازند.

یکی از کسانی که پس از به دست آمدن نسبی آزادی‌های مدنی و اجتماعی - که بعد از صفویه به سختی آسیب دیده بود - به فکر ایجاد نوعی هنرستان موسیقی ملی افتاد تا بدین وسیله راه موسیقی‌دانان متعهد ایرانی را هموار نماید، عارف قزوینی موسیقی‌دان و تصنیف سرای انقلاب مشروطه بود؛ که متأسفانه به خاطر نفوذ غرب و گرایش‌های فلسفی آن، و تأثر اهل اندیشه از اروپای قرن ۱۹ و مبارزهٔ آنها با این گروه با استفاده از واژه‌هایی مانند «ارتجاعی، واپس‌گرا، عقب‌افتاده، و مطرب» نگذاشت این حرکت قوام یابد و لاجرم در نطفه خفه شد.

استاد وزیری برای نگارنده چنین نقل می کرد:

«هنگامی که با مشقت زیاد به ترکیه رسیدم، شنیدم عارف قزوینی در ترکیه حضور دارد. علاقه‌مند شدم او را ملاقات کنم و یکی از دوستان مشترک ترتیب این ملاقات را برایم داد. پس از صحبت‌های جاری از اوضاع و احوال، عارف به من گفت علاقه‌مند است که در ایران هنرستان موسیقی ملی تأسیس کند. من به عارف گفتم این کار مستلزم آنست که نت بدانید و به سیستم هنرستانهای اروپا وارد باشید.»

استاد دوامی نیز از قول عارف برای نگارنده چنین نقل می کرد:

«پس از این ملاقات، عارف وزیری را متوجه می کند که موسیقی ایرانی قوانین خودش را دارد و ادغام این دو، اصالت و هویت آن را می کاهد؛ و بهتر است که این هنرستان از درون خود سیستم موسیقی بیرون آید.»

این داستان واقعی نشان می‌دهد که عارف مترصد بوده است هنرستانی ملی برای رشته‌ای ایرانی - که متّکی به متد سنتی اند و سمت مترقیانه هم دارند، تأسیس کند. اگر این هنرستان به وجود می آمد، مسلماً افرادی مانند درویش‌خان و دوستان موسیقی‌دان عارف در آن فعال می شدند و ما امروز پایه‌های مستحکم‌تری برای موسیقی ملی داشتیم. درست در همان زمان - شاید کمی زودتر - در ترکیه هنرستان ملی ایجاد شده بود و هنوز پس از بیش از نیم قرن به کار خود مشغول است.

هنرستان سنتی ترکیه به شیوهٔ سنتی ایجاد شد و از همهٔ موسیقی‌دانان قدیمی دعوت به کار نمود و هر موسیقی‌دانی حجره‌ای مستقل برای خود داشت و به صورت پنجه‌ای، مقامات ترکیه را - که مشابه ردیف‌های ما است - به شاگردان آموزش می‌دادند. شاگردان این هنرستان آموزش نت غربی را نیز فرا می گرفتند (نه تئوری غرب و آهنگسازی غربی) اما با این تفاوت که این آموزش (استفاده از نت) تنها برای یادآوری استفاده می شد، نه برای اجرای در صحنه، و یا برای ارکستراسیون غربی. در واقع، هدف، تربیت نوازندهٔ سنتی بود برای بداهه‌پردازی و رسیدن به مقام تك‌نوازی، و نت تنها برای این امر استفاده می شد و گروه‌نوازی نیز در تداوم تك‌نوازی می آمد.

در این هنرستان افرادی که نت می‌دانستند، آثار هنرمندان قدیمی را به نت درآوردند و بدین‌وسیله بیشتر قطعات قدما که گاهی آثار «عبدالقادر مراغه‌ای» را نیز در بر می گرفت به نت درآورده شد. کاری که در هنرستان موسیقی وزیری در دستور روز قرار نگرفت و حتی همان مقداری که خود وزیری در جوانی نوشته بود، در هنرستان مفقود گردید.

در همان زمان و پس از آن، اساتید بزرگ موسیقی سنتی - همچون «درویش‌خان، نی‌داود، شهنازی، دوامی، برومند، امیرقاسمی، ارسلان درگاهی، فروتن، سماعی، طاهرزاده، قمر،... و ده‌ها تن دیگر» - زنده بودند اما بجز شهنازی حتی در زمان خالقی و پس از آن به کار گرفته نشدند. (تنها به دلیل ندانستن نت و سنّتی بودن ایشان!)

معلمین هنرستان بیشتر شاگردان خود وزیری بودند که به مکتب او وفادار بودند، مکتبی که بیش از پنجاه سال، نه به صورت خصوصی، بلکه به صورت دولتی، در برنامهٔ کشور قرار گرفت و به مدارس موسیقی نیز راه یافت؛ اما به خاطر نداشتن ظرفیت و هویّت ملّی، به کلاس های تفریح تبدیل شد و همهٔ ما این کلاس‌ها را به یاد داریم که چه‌طور از آن دروس، بجز چند سرود نیمه‌غربی، هیچ چیز فرا نگرفتیم.

اگر این آرزو برآورده می شد و عارف قزوینی به وسیلهٔ رضاشاه تبعید نمی گردید، شاید او می توانست هنرستانی را که آرزو داشت به وجود آورد که حداقل ما یك نمونهٔ دیگر هم می‌داشتیم تا بین نسل ما و موسیقی دوران قاجار، بسیاری فاصله‌ای رخ ندهد و این زنجیر گسسته نشود.

تاریخ ایران پُر است از این گسستگی های فرهنگی از ارزش ها و تکنیك ها در خیلی ازهنرها، دراثر حملات اقوام بیگانه و زد و خوردهای داخلی و تدانم‌کاری حاکمین وقت، ناتمام مانده و گسسته شده است. امید می‌رود که دست اندرکاران فعلی و موسیقی‌دانان، با وسواس بیشتر به ایران و ایرانی بودن و شخصیت تاریخی آن توجه کنند. مهم این است که هنر سنتی ایران در چهارچوب استقلال فرهنگی رشد نماید و از تجربیات کشورهائی مانند هند و ترکیه - و به طور کلی کشورهای همجوار - استفاده نماید. اگر کسانی که به امر آهنگسازی به شیوهٔ نیمه‌غربی و نیمه‌ایرانی علاقه‌مند هستند، و حتی طرفدار حذف یك چهارم (یا ربع) پرده هستند، به صراحت بگویند که می خواهند در راه بین‌المللی کردن موسیقی ایرانی با تکنیك‌های غربی گام بردارند، هیچ کس حق ندارد سد راه آنها شود. حتی تجربه و راه وزیری از آن جا که طرفدارانی دارد - باید ادامه پیدا کند؛ اما نباید دست اندرکاران آن در حیطهٔ موسیقی سنتی ایران نیز وارد شوند و بخواهند برای روشی که به آن آشنا نیستند، همچون گذشته برنامه‌ریزی غلط انجام دهند و بهتر است این کار را به اهل فن آن بسپارند.

در زیر مختصات این گروه آورده می شود و تکنیك آنها یادآوری می گردد:

مختصات فلسفی موسیقی‌دانان متعهد سنتی

«تغییرات اقتصادی - اجتماعی و کهنه شدن ابزارهای فرهنگی، دیگر نمی توان شرایط نورا با همان صورت سابق تبیین کرد و موسیقی سنتی نیز بأید با حفظ اصالت و هویت ملی تغییر نماید. نمایندگان این نگرش عبارت بودند از: «میرزاعبدالله، عارف قزوینی، درویش خان، ابوالحسن صبا، علی اکبر شهنازی، نورعلی برومند، و مرتضی نی‌داود»

تکنیك ها: تکیه به سنت آموزشی سینه به سینه و نوشتاری؛ تأکید بر ردیف‌ها و حواشی آن، تکیه به موسیقی مناطق مختلف ایران؛ تأکید بر ادبیات کلاسیك ایران به خصوص شعرای عارف، توجه به کار مداوم با عشق، نه برای شهرت بلکه برای رضای حق و صیقل روح خود و خلق؛ به وحدت رسیدن با ساز خود و یکی شدن با عشق کل؛ داشتن مسئولیت نسبت به موقعیتی که در این جهان یافته اند. استفاده کردن از همهٔ امکانات اجرایی برای بیان کردن خود، با مدد عشق، شور و حال غیرآلوده (غیر نفسانی)؛ درك کردن شرایط اجتماعی و استفادهٔ بجا و بموقع از ساز خود و ارائهٔ آن در مکان‌هایی که آلوده نیست؛ و بالاخره نو شدن و از کهنگی رَستن و سمت داشتن به سوی خورشیدِ جان که مرکز انوار است.

ب) موسیقی‌دانان متعهد به سنت ایران و غرب:

فشار بیش از اندازه به مردم - به خصوص دهقانان و کسبه - و همچنین به جامعهٔ اهل اندیشه، نبودن شرایط مناسب برای زندگی، تا حدودی رویدادهای اروپا، و ناآرامی‌های سیاسی در روسیه برای گرفتن آزادیهای فردی و اجتماعی، همه و همه دست به دست هم می‌داد تا مردم و نیروهای ملی و انسان‌های شریف به صحنهٔ مبارزات اجتماعی کشانده شوند و با قیام مردمی به رهبری ستارخان و باقرخان حکومت شاهنشاهی استبدادی تبدیل به حکومت شاهنشاهی مشروطه گردد و برای اولین بار نظام شورایی جانشین نظام فردی خودمختار گردد. با این که دستاوردهای این انقلاب هم مانند اکثر انقلاب‌ها دچار بیماری گردید، اما در قیاس با گذشته‌ها، از نکات مثبتی برخوردار بود که این جا مجال پرداختن به آن‌ها نیست.

پس از انقلاب مشروطه، سیاستگذاران نتوانستند

بر نیرنگ‌های سیاسی دولت انگلیس فائق آیند و ایران را به سمت عمده ترین شعارهای مردم رهنمون کنند و با وجودی که ایران صاحب قدرت تصمیم‌گیری شورایی گردید، اما اکثر نمایندگان مجلس با تحلیل‌های نیرنگ‌آمیز، ایران را به سمت وابستگی بیشتر به غرب هدایت کردند. بیشتر روشنفکران تصور می‌کردند که اگر ایران صنعتی شود خیلی زود مانند اروپا، پایه‌های دمکراسی تقویت می‌شود و ما «راه رشد سرمایه‌داری» را طی خواهیم کرد. اما دیدیم که سرمایه‌داران جهانی زیرك‌تر از ما بودند و با نشان دادن در باغ سبز چنان ما را به اقتصاد تك محصولی (نفت) هدایت کردند که هنوز پس از نزدیك به یك قرن - و گذراندن چهار جریان خونین اجتماعی معاصر یعنی «انقلاب مشروطه / دوران مصدق / واقعه ۴۲/۳/۱۵ به رهبری حضرت امام خمینی (ره) و انقلاب عظیم ۲۲ بهمن» هنوز برای به هم زدن استقلال نیم‌بند ایران دندان تیز کرده‌اند و تا همهٔ منافع ایران را تصاحب نکنند آرام نخواهند گرفت.

اگر چه همان گونه که در صفحات قبل ذکر شد، مردم ایران پس از تحمّل ستم‌های زیاد، در بعضی از حیطه‌ها به شکوفایی رسیدند، اما در ارزیابی نهایی خیلی از ارزش‌ها را نیز از دست دادند که یکی از آن موارد تغییر نحوهٔ اندیشهٔ اکثر متفکرین ایران زمین بود؛ متفکرانی که راهی اروپا شدند تا با مراجعت شان ایران را به سمت استقلال بیشتری هدایت کنند، لیکن متأسفانه ناآگاهانه و با حسن نیت - و گاهی آگاهانه و با سوء نیت - ایران را به سمت اندیشه‌های شبه فلسفی غرب سوق دادند و تا انقلاب سال ۵۷ هر روز این وابستگی بیشتر شد، تا جایی که مردم ایران این بار با رهبری مذهبی و با شعار استقلال، آزادی، عدالت اجتماعی [و حکومت اسلامی] کوشیدند ایران را به سمت استقلال کامل سوق دهند؛ که اگر نخواهیم تحلیلی شتاب زده ارائه دهیم، باید متوجّه باشیم که کماکان مبارزات اجتماعی - به خصوص در میان جناح‌های درگیر در حکومت - ادامه دارد و هنوز انقلاب حرف آخر خود را نزده است و مبانی، یك صورت‌بندی اقتصادی - اجتماعی - سیاسی فرم مشخصی نیافته است تا سمت مشخص فرهنگی آن کاملاً مشخص گردد. به هرحال یکی از تأثیرات وابستگی و عدم استقلال - که در هنر، به خصوص در موسیقی پس از انقلاب مشروطه رخ داد - تقلید از غرب بود.

تقلید، اگر چه انسان ایرانی را به فرهنگ غرب نزدیك‌تر نمود و او را «هوشیارتر» کرد (نگارنده باور دارد که ما باید با آگاهی به جهان پیرامون نگاه کنیم) اما متأسفانه برای اکثر اندیشمندان ایران - به خصوص موسیقی‌دانان پس از قرن نوزدهم میلادی - چنان با فریفتگی و از خودباختگی توأم بود که دیگر کم‌تر کسی فرهنگ تنومند ایران را می‌دید و این گروه، جهان بینی ایرانیان را در کل واپس‌گرا و ارتجاعی ارزیابی می‌کردند. اما آیا چنین بود؟ آیا ایرانیان جهان‌بینی نداشتند؟! آیا ایرانیان بر پایهٔ جهان بینی فلسفی خویش اختراعی نکردند؟ و آیا نویسنده، محقق، شاعر، معمار، ریاضی‌دان، منجم، موسیقی‌دان و... تحویل جهان ندادند؟ پس زکریای رازی، ابن سینا، خیام، فارابی، فردوسی، حافظ، مولانا، عطار، صفی‌الدین ارموی، عبدالقادر مراغی، جامی، و هزاران معمار بی نام و نشان که معماری تاج محل هند و اکثر مساجد و ابنیه‌های تاریخی ایران و تمدن‌های پیرامونش را طراحی کردند و هزاران تنبورنواز، دوتارنواز، خواننده، خطاط، نقاش، فیلسوف، ادیب، صنعتکار، طراحان شهری و میلیون‌ها طرح نگار خاتم، تذهیب، گل مرغ، مرقع، قالی، گلیم، کاشی، و... سایر هنرها و هنرمندان زادهٔ یك تفکر عقب افتاده بودند؟! کدام کشور اروپای غربی در آن دوره‌ها به این بالندگی رسیده بود تا بر ما تأثیر بگذارد؟ تکنیك‌های طاق‌زنی ایرانیان و سرکردن گنبدها و حتی کاشی کاری بعضی از کلیساهای ایتالیا را نیز می‌توان جزو این افتخارات به حساب آورد. تنها بخش اندکی از هنرهای ایرانی در مجموعه سری کتاب‌های پوپ آورده شده است.

متأسفانه امروزه نیز بیشتر اهل اندیشهٔ جوان - به خصوص در خارج از کشور - ایران را از انقلاب مشروطه به بعد می‌شناسند که جای تعجب نیست. اکثر از فرنگ برگشته‌های زمان رضا شاه و پسرش تا انقلاب ۵۷ کارگزاران گوش به فرمان دولت‌های غربی بودند و روحیهٔ خود را در مقابل عظمت دنیای صنعتی و تکنولوژی آن دربست باخته بودند و نگارنده خوشحال است که با تمام جنگ‌ها و خونریزی‌های داخلی و فشارهای خارجی، اندیشه‌ورزان متعهد کنونی و ملت ایران هنوز بر کشتی امید سوار هستند و برای آرمانهای ایرانی خود تلاش سخت و پردردی می‌نمایند. هزاران کتاب رساله و شعر و موسیقی و مجموعه‌های خط - و به طور کلی توجه مردم ایران به هنرهای ملی - آثار افتخارآمیز ملتی است که نباید آن را دست کم گرفت.

به نظر من همهٔ این کم باوری‌ها از انقلاب مشروطه آغاز گردیدند. شرایط دوران پس از انقلاب مشروطه چنان بود که همهٔ فلسفه‌های غربی - از دکارت گرفته تا هگل و از هگل تا مارکس - زمینه‌ای پیدا کردند تا به وسیلهٔ اهل اندیشه - به خصوص کسانی که در غرب تحصیل کرده بودند - به ایران منتقل شوند؛ آنهم نه به صورت عمیق بلکه به صورت سطحی. شاید بهتر می‌بود که ایران راه ژاپن را که تقلید محض است دنبال می‌کرد تا تقلید نیم‌بند بی‌هویت! شاید در آن حالت، این از هم گسستگی فعلی - که در حیطهٔ هنر به خصوص موسیقی که متأسفانه دولتی نیز بود، رخ داده است و تابعی از شرایط گذشته ماست - اتفاق نمی‌افتاد.

بر پایهٔ این باور که ایران را می‌شود این گونه نجات داد، تمام سیستم تاریخی موسیقی ما که به سختی پس از صفویه به وسیلهٔ اساتید این فن - عاشق‌ها، بخشی‌ها، نوازندگان خلق‌های ایران، مطرب‌های دوره گرد غیر رسمی و رسمی، تعزیه‌خوانان، مداح‌ها، دست فروش‌های کوچه و بازار، نقاره نوازان آستان قدس، دراویش خیابانی و قلندرهای شبانه، صوفیان دردمند و تعزیه‌خوانان و معین‌البکاها و بعضی از واعظین - حفظ و حراست شده بود؛ پاشیده شد و به جای سنت‌های زیبا و مردمی (نه دولتی) هنرستانهایی درست شد بر پایهٔ روش آلمان و فرانسه و متأثر از اندیشهٔ غربی که تا سال ۵۷ بجز یکی دو نفر، همه به جرم مطرب بودن و نت فرنگی ندانستن هرگز در سیستم آموزشی هنرستان ایرانی! به کار گرفته نشدند. با تداوم این برنامه‌ها آرام آرام دروس علوم انسانی و ادبیات و سنت ذهنی محصلین موسیقی ضعیف‌تر و ضعیف‌تر شد تا جایی که اگر همچنان ادامه پیدا می‌کرد، مردم ما باید برای موسیقی ملی خود نوازنده از

خارج وارد می کردند و تقریباً داشت چنین هم می شد. هنرستان‌هایی که پس از نزدیك به یك قرن حتی نتوانستند نوازنده برای ارکستر سنفونی خود تربیت کنند (نزدیك به هفتاد درصد نوازندگان خارجی بودند) و نزدیك به یك قرن نتوانستند معلم موسیقی غربی برای هنرستان‌های خود بپرورند (هفتاد درصد معلمین دانشگاه و هنرستان‌ها خارجی بودند) و حتی نتوانستند یك ارکستر مجلسی ایرانی در تلویزیون درست کنند. (ارکستری که پنجاه درصد نوازندگانش خارجی بودند) آیا باز باید سکوت کرد و دندان روی جگر گذاشت تا در کتاب «...» و مجلات دیگر، راهیانِ آن، حرف‌هایی را تکرار کنند که ۴۰ سال پیش به وسیلهٔ همین نویسندگان در مجلهٔ موزیك ایران و موسیقی زده شد، تا به این روز افتادیم که همین دوستان شاهدش هستند و هنوز حاضر نیستند حتی یك انتقاد از خود را با میل بپذیرند؟ اگر امروز این گروه هنوز علاقمند هستند که مکتب وزیری، یا هر مکتب آهنگسازی دیگری، در ایران به فعالیّت بپردازد، نباید که سدّ راه دیگران شوند. این گروه با توضیح نگرش خودشان نسبت به آهنگسازی و چاپ نظرات و تکنیك‌های مربوطه و تاریخ آن، مردم را به گرایش خود نزدیك کنند و انتظار نداشته باشند که این روش در عرض چند سال رخ دهد.

با توجه به تسلط راه و روش التقاطی، آموزش موسیقی که با شیوهٔ سنتی انجام می شد ـ روش استاد شاگردی ـ و حالت کارگاهی داشت تبدیل به روش اروپایی شد که خود اروپا در همان موقع متوجه شده بود که این روش برای تربیت خالق نارسا بوده است (چرا که تا قبل از انقلاب صنعتی در اروپا نیز روش تدریس کارگاهی بود).

با ایجاد مدرسه عالی موسیقی، به وسیلهٔ کلنل وزیری، پایهٔ تئوری موسیقی ایرانی تغییر کرد و موسیقی ایرانی برپایهٔ تئوری موسیقی غربی تبیین گردید و شاگردانی تربیت شدند که برای خلق موسیقی ایرانی کارآیی نداشتند و به درد خلق نوعی از موسیقی می خوردند که معلوم نبود ریشه اش کجاست؛ چرا که دیگر نه غربی بود و نه شرقی، بلکه ملغمه‌ای بود که بدون بررسی انجام گرفته بود؛ اما آنجا که شعارهای زیبایی داشت و بر کشتی دولتی نیز سوار شده بود و بوی عطر و ادوکلن می‌داد و به ذائقه تحصیل کرده‌ها و اشرافیت نوپای ایران خوش می آمد، در دستور دولت قرار گرفت و از آن پس الگویی شد که اکثر موسیقی‌دانان مجبور بودند آن را دنبال کنند؛ بدون این که بدانند از چه چیزی دارند پیروی می کنند. اگر کسانی در آن تاریخ بودند که سواد آن را داشتند تا برنامهٔ وزیری را مورد بررسی قرار دهند، مسلماً این برنامه تا پیدا شدن یك نمونهٔ دیگر متوقف می شد، اما مرسوم چنین بوده که اولین افرادی که در یك محیط بکر نظری نو را می آورند ـ اگر حتی آن نظر خیلی هم مدوّن و علمی نباشد ـ دولت‌ها آن را پذیرا می شوند؛ برنامهٔ وزیری و ادامه دهندگانشان نیز اینچنین بود.

با این برنامه، هنرستان بیش از هر چیزی نوازندهٔ ارکستر تربیت کرده؛ که آنهم نه با سازهای ایرانی که تا این اواخر کم تر آهنگسازی حاضر به نوشتن قسمتی برای آن بود. ما گاهی برای زدن یك مضراب در ارکستر صبا، به رهبری آقای «...»، باید ثانیه شماری می کردیم تا آهنگساز به ما نیز توجهی نماید! بیشترین توجه به ترتیب سازهای غربی بود، آنهم نه با فواصل ربع پرده بلکه با فواصل غربی! به همین خاطر بود که تنها ویلن‌زن‌ها چند سال ـ آنهم پس از این که گوششان خراب می شد، ـ مجبور بودند فواصل ایرانی را «هم» تقلید کنند و من خود کم تر ویلن‌زنی را سراغ دارم که ابتدا غربی کار کرده باشد و بعد بتواند فواصل موسیقی ایرانی را خوب ادا کند؛ به خصوص هنگامی که تکنیك اجرایی آنها برپایهٔ روش غرب بوده باشد. در این هنرستان (چه درآن هنگام که موسیقی ایرانی و فرنگی توأم بود و چه در آن موقع که موسیقی ایرانی مستقل شد) به سازهای ایرانی توجه زیادی نمی شد ـ و اگر استاد شهنازی که در اوایل ایجاد هنرستان موسیقی ملی، به وسیله روح‌الله خالقی (نه وزیری) به کار دعوت نمی‌شد ـ نگارنده تصور نمی کند از هنرستان موسیقی ملی آقایان علیزاده و طلائی هم بیرون می‌آمدند. همان‌طور که در بالا اشاره شد استادان هنرستان نوازنده ارکستر تربیت می کردند و ردیف‌نوازی از عمق زیادی برخوردار نبود. اگر این نگرش غربی که می توان گفت یك ضرورت تحمیلی از جانب غربی‌ها بود، همهٔ سیستم آموزشی موسیقی را نمی گرفت ـ و یا کسانی که در رهبری آن بودند جانب انصاف را نگاه می‌داشتند و به اندیشه‌های ایرانی بهای بیشتری می‌دادند و نمایندگان آن را منکوب و خانه‌نشین نمی کردند و جایی مهم‌تر برای این اندیشهٔ ایرانی که برای اعتبار ملی کشوری لازم است، می گذاشتند ـ امروز این شکاف عظیم بین موسیقی‌دانان راه ایرانی و راه التقاطی (ایرانی ـ فرنگی) رخ نمی‌داد و ما نیز امروزه با خلاء موسیقی‌دانان خلاق مواجه نمی شدیم. امروز مشکل ما کمبود نوازندهٔ ارکسترهای «فرهنگ و هنری» نیست که روش التقاطی تعداد زیادی از آنان را پرورش داده است، بلکه ما کمبود نوازندهٔ خالق و هنرمند داریم. چه در رابطه با بداهه‌پردازی که هنر شرق قائم به آن است، چه در رابطه با خلق قطعات موسیقی. اگرچه با همانِ روش وزیری که منسوخ شده است و مملکت ما مطمئناً به آن نیاز دارد و نمی‌شود تنها با واپس‌گرایی سد راه این گروه شد. غرض از این سخنان نفی همهٔ کارها و زحماتی نیست که این گروه کشیده‌اند، بلکه نشان دادن تلخی‌ها و خودمحوربینی‌هایی است که بیشتر زاییدهٔ دوران کاذب نوگرایی‌اند.

راقم که خود نزدیك به پنج سال از اندوخته‌های خود را از همین هنرستان دارد قدردانی خود را از همهٔ استادهای راه وزیری دریغ نمی‌ورزد. نکتهٔ مهم در این است که تنها با یك روش نباید و نمی شود همهٔ موسیقی ایرانی را ارزش گذاری کرد و بقیه را سکهٔ یك پول کرد. این شیوه، گرایش مسلط اکثر هنرجویان و معلمین هنرستان ملی بود که من مشاهده کردم. حتی بعضی از نوازندگان نیز که به این گونه دردها برخورد کرده بودند، روزگاری خود یکی از منقدین پر و پا قرص روش‌های نادرست محیط هنرستان ملی بودند و به

□ عدم دانش کافی موسیقی‌دانان از روند وقایع سیاسی و نداشتن سنتی قوی در این زمینه، که بیشتر زاییدهٔ قطع شدن شریان‌های فرهنگ ملی ایران [در دوران قبل از انقلاب] بود، نگذاشت تا هنر موسیقی ساختار مستحکم‌تری بیابد

□ گروه اندکی از موسیقی‌دانان زمان شاه بین سالهای ۵۰ تا ۵۷ با درك نسبتاً درست‌تری از شرایط، تلاش کردند که موسیقی سنتی را از پای بزم‌های شبانه و مجالس آنچنانی، با برخوردی کاملاً متفاوت به میان مردم بیاورند...

همین دلیل به سمت نوعی دیگر از موسیقی که در هنرستان اعتبار و ارزش زیاد نداشت کشیده شدند. و به همین دلیل بر موسیقی‌دانان و موسیقی کشور اثر مثبت‌تری گذاردند. در ادامهٔ این مطالب فشرده نظرات این گروه آورده و تکنیك‌های موسیقیایی آن طرح می شود.

مختصاتِ موسیقی‌دانان متعهد به سنت ایران و غرب

«این گروه راه پیشرفت و تکامل اجتماعی را در تقلید از موسیقی غرب می‌دیدند و فرهنگ جامعهٔ ایران را با فرهنگ جوامع سرمایه‌داری و فئودالی مقایسه می کردند و آن را با فرهنگ جوامع قرون وسطای اروپا هم ردیف می‌دانستند.»

از میان این گروه می توان از، کلنل علی‌نقی‌خان وزیری، روح‌الله خالقی، و همهٔ پیروان این مکتب یاد کرد؛ که تلاش کردند خود را در چهارچوب برنامه‌های دولت جدیدالتأسیس رضاشاه جای دهند و بر زورقی سوار شوند که نتیجه‌اش به حذف موسیقی ایرانی انجامید. متأسفانه شرایط دوران و حمایت دولت وقت باعث گردید که این گروه در مقابل گروه اول قرار گرفتند و پس از تبعید عارف قزوینی به وسیلهٔ رضاشاه به همدان، به بازی نگرفتن اساتید گروه اول، عدم حمایت رژیم از درویش‌خان و شاگردانش، و کنار زدن اندیشه‌های دیگر، بیش از پنجاه سال تنها این جریان حاکم بر سرنوشت موسیقی ایران زمین بود.

تکنیك‌ها:

تعلیم سازهای ایرانی با روش اروپایی تا پایان سیکل اول (البته در هنرستان تنهاتار که امکان اجرای ارکستری داشت تدریس می شد) و از محصل حرفه‌ای کمانچه، تنبك، نی، عود، آواز، دایره، و سه‌تار، خبری

خدمت راه حق درآورد. در دفتر پنجم مثنوی حکایت طاوس زیبایی را می‌خوانیم که بالهای خود را می‌کند، و حکیمی رهگذر از او می‌پرسد که: چرا این بالها را می‌کنی و بر زمین می‌ریزی؟ و طاووس گریان پاسخ می‌دهد که:

آن نمی‌بینی کـه هر دَم صد بلا
سوی من آید پی این بـالها؟...
آن به آید که شوم زشت و کریه
تا بُوَم آمِن در این کهسار و تیه
(مثنوی، دفتر ۵: ۶۴۳ و ۶۴۷)

اما مولانا با طاووس موافق نیست:

بر مکن پر را، و دل بر کَن از او
ز آن که شرط این جهاد آمد عدو
چون عدو نبود، جهاد آمد محال
شهوتت نبود، نباشد امتثال
(مثنوی، دفتر ۵: ۵۷۵، ۵۷۶)

اگر شهوات و لذّت‌ها نبود، جهاد با نفس و «امتثال» امر خداوند معنی نداشت. مولانا می‌گوید که نفس را می‌توان مهار کرد و چون مرکبی برای سفرِ روح و رسیدن آن به هستی مطلق به کار گرفت، و اگر سالك در این سفر به هدایتِ عقلِ کمال طلب و با ارشادِ پیری راه‌دان گام بردارد، نفس او چون ناقهٔ مجنون می‌تواند به فرمان او باشد. همانند این نظر مولانا، نجم‌الدین رازی هم در پرورش نفس آدمی، ارتقاء نفس را به مراتبی بالاتر از نفسِ حیوانی و مادّی ممکن می‌بیند. در **مرصادالعباد**، نجم‌الدین با تکیه بر آیات قرآن بحث مفصّلی در این باره دارد، و خلاصهٔ آن بحث این است که: نفس ممکن است عامل تباهی و گمراهی باشد (نفس امّاره)، اما با هدایت و ارشاد می‌تواند نخست از تباهی خود آگاه شود (نفس لوّامه) و در پایان راهی دراز و تربیتی طولانی، به بالاترین مرتبهٔ نفس پای گذارد (نفس مطمئنه) که دیگر این نفس مادّی و دنیایی نیست، و از پیوند با هستی مطلق، جاودانه و آرام است (سورهٔ فجر، آیهٔ ۲۷ و ۲۸ ـ نجم‌الدین رازی ۱۳۳۱، ص ۳۴۱ تا ۴۰۷).

در مثنوی، مولانا قصهٔ ایاز، بندهٔ آزاد شدهٔ محمود غزنوی را زمینهٔ بحث در معنی نفس مطمئنه می‌سازد (دفتر ۵: ۱۸۵۹ به بعد). ایاز مصداق بارزِ وفاداری به پادشاه و به همین دلیل محبوب پادشاه است، اما در حواشی حکایت تمثیلی برای وفاداری و ایمان بنده به پروردگار می‌شود. در حکومت محمود، ایاز آزادی خود را بازیافته و به مقامات بالایی رسیده و دوستی وفادار و مورد اعتماد است که محمود خدمت و وفای او را ارج می‌گذارد. این بار وفادار، در بارگاه شاهی برای خود حجره‌ای دربسته دارد و در آن چارق و پوستین روزگارِ بردگی را پنهان کرده، و هر روز ساعتی با آن نشانه‌های روزگار گذشته خلوت می‌کند، تا فراموش نکند که هر چه دارد از لطف پادشاه است (دفتر ۵: از ۲۱۱۱ تا ۲۱۵۱).

در این حکایت ایاز، چنان که گفتم، بنده‌ای است که قدرت مطلق و لطف محض پروردگار را می‌بیند و باور می‌کند، و در بسیاری از ابیات مولانا، این بنده در گفتگو با پروردگارش، لطیف‌ترین ستایش‌ها و مناجات‌ها را بر زبان می‌راند، و دیگر آنجا «ایاز اویماغ» نیست که سخن می‌گوید:، «جلال‌الدین محمد» با خدای خود در گفتگوست.

حکایت ایاز در مثنوی بدین گونه دنبال می‌شود که درباریان به ایاز رشک می‌برند، و از حجرهٔ ایاز با شاه سخن می‌گویند، و این که ایاز در آن حجره «زر و گوهر» پنهان کرده و کسی را هم به درون حجره راه نمی‌دهد. شاه که گمان بد نسبت به ایاز ندارد، به آنها اجازه می‌دهد که شب در حجره را باز کنند و «زر و گوهر» ایاز را برای خود بردارند و «راز او را بر ندیمان فاش کنند» (دفتر ۵: ۱۸۵۹ تا۱۸۶۵)، اما آنها آنچه در حجره می‌یابند «چارقی بدریده بود و پوستین»، و شرمنده و عذرخواه با دست تهی نزد شاه می‌روند، و محمود می‌گوید که کیفر یا بخشیدن شما با من نیست:

این جنایت بر تن وعرضِ وی است
زخم بر رگ‌های آن نیکو پی است
(دفتر ۵: ۲۰۹۶)

اما ایاز هر تصمیم یا فرمانی را حق مسلّم پادشاه می‌داند:

گفت: من دانم، عطای تست این
ورنه من آن چارقم و آن پوستین
(دفتر ۵: ۲۱۱۵)

و آن گاه خود را شایستهٔ سرزنش می‌شمارد که دلبستگی او به دنیا، به همان چارق و پوستین بی ارزش، این اسباب سرزنش را برای یاران پدید آورده است:

گر ز دلق و پوستین بگذشتمی
کی چنین تخم ملامت کشتمی؟
(دفتر ۵: ۲۱۳۸)

این بندهٔ آگاه و وفادار با فنای خودی‌ها به هستیِ حقیقی و جاودانه پیوسته و در پایانِ حکایت او، مولانا به همان حدیث بازمی گردد که **من عَرَفَ نَفسَه فَقد عَرَفَ رَبّه**، و می افزاید:

چارقت نطفه‌ست و خونت پوستین
باقی ای خواجه! عطای اوست این
(دفتر ۵: ۲۱۱۷)

تا رسیدن به نقطه‌ای که ایاز مولانا رسیده است، سالك راهی دراز در پیش دارد و در راه او دشواری‌ها و صخره‌های صعب‌العبوری هست که در کلام عارفان آنها را عقبات (سربالایی‌ها) گفته‌اند. این دشواری‌ها می‌تواند سالك را نومید کند و از رفتن بازدارد، اما نه برای رهروی که مولانا در دل او نور امید می‌تاباند و می‌گوید:

نـاامیدی را خـدا گردن زده‌ست
چون گنه مانند طاعت آمده‌ست
(دفتر ۱: ۳۸۵۱)

و در این سخن نظر به آیهٔ ۷۰ سورهٔ فرقان است که: **من تابَ و عَمِلَ عَمَلا صالحاً، اولئكَ یُبَدّلُ الله سیآتِهِم حَسَنات.** این رهیافتگان بی‌هیچ نومیدی، عقباتِ دشوار را پشت سرمی گذارند و به مرتبهٔ نفس مطمئنه می‌رسند، اما چگونه؟ آن‌گونه که مولانا هدایت می‌کند و مبانی هدایت مولانا را بدین گونه باید خلاصه کرد:

نخست باید به حکایت آن طاووس بازگردیم که بالهای زیبای خود را می‌کند، و من باید تکرار کنم که درآن حکایت جان کلام این بود که اسیر هوس‌ها و لذّت‌هایِ دنیا نباید شد. نیازی هم نیست که خود را ازلذّت‌های زندگی محروم کنیم. در نظر مولانا یك رهروِ راه معرفت، مردِ محتاجِ حقیری نیست که ازعهدهٔ ادارهٔ زندگی خود برنیاید. در جمع مریدان او در قونیه، کسانی از کارگزارانِ مرفه و عالیمقام حکومت سلجوقیِ آسیای صغیر بوده‌اند، و مولانا خود با آن دولت روابط نزدیك داشته، و گاه برای خیر دیگران نامه‌هایی به دولتیان می‌نوشته است (نك: مکتوبات، ۱۹۵۶). فقر مولانا، و به تعبیر دیگر فقرِ محمّدی، نداشتن و گدایی و گداصفتی نیست، «دل برکندن» از ثروت و رفاه و جاه و مقام است:

بند بگسل، باش آزاد ای پسر!
چند باشی بند سیم و بند زر؟
(دفتر ۱: ۱۹)

و در کلام مولانا این آزادی، رهایی از حرص دنیا و خودپرستی است:

کوزهٔ چشم حریصان پُر نشد
تاصدف قانع نشد، پُر دُر نشد
(دفتر ۱: ۳۱)

مولانا جاه و ثروت را چون آب دریا می‌بیند که بر آن کشتی می‌توان راند و به ساحلِ نجات می‌توان رسید، اما اگر این آب درون کشتی وجود ما را پُر کند، کشتی هرگز آن ساحل را نخواهد دید:

مال را کز بهر حق باشی حَمول
«نِعمَ مال صالح» خواندش رسول
آب در کشتی هلاكِ کشتی است
آب اندر زیر کشتی پُشتی است
(دفتر ۱: ۹۸۸، ۹۸۹)

دومین اصلی که مولانا بر آن تأکید دارد، این است که مسافرِ راه حق به شایستگی و توانایی خود مغرور نباشد. تکیه بر عنایت پروردگار و فرمانبرداری از او نیز واجب است، و هر خللی در این اتکاء و اطاعت، به بیراهی و سرگردانی و شك، و در نتیجه به بی ایمانی و کفر می‌انجامد. در این معنی است که مولانا مکرر مقایسهٔ آدم و ابلیس را مطرح می‌کند: آدم که در جسمِ خاکی او

مضر تشخیص می‌دادند؛ بیشتر دنبال حفظ اصالت‌های گذشته بودند، و با ردیف‌های موسیقی به صورت جزمی برخورد می کردند که تا حدودی میرزا حسینقلی و اکثر ردیف‌نوازان دوران قاجار جزو این گروه محسوب می‌شوند. این گروه از مخالفان مستحکم راه وزیری بودند و تاحال نیز خصومت ادامه یافته است. اما از آن جا که قبل از انقلاب قدرتی نداشتند نتوانستند به راه هنرستانی لطمه‌ای بزنند و نزدیک به نیم قرن در محرومیت به سر بردند و سرکوب شدند و حال با توجه به حمایت نسبی دولت در این چند سال و توجه مردم به هنرهای سنتی و آمادگی شرایط اجتماعی، به جبران این نقیصه پرداخته‌اند.

تکنیک‌ها: توجه و تقلید کامل ردیف قدما، با همهٔ خصوصیات تکنیکی، بدون دخل و تصرف. تأکید برریزه کارهای تکنیک ردیف مانند: مضراب‌ها، شدت و ضعف‌ها، نوانس‌ها، سکوت‌ها، جملات و تقطیع آنها. دوری کردن از تغییر در رابطه با شکل و محتوا توجه به تک نوازی و ساز و آواز بر پایه تکنیک دوران قاجار توجه به متن نوازی و کم‌تر استفاده کردن از قطعات پیش، ساخت و اجرای ضربی‌های ردیف در غالب همان ارزش‌ها و استفاده کردن از تنبک یا دایره، تنها برای اجرای دورریتمیک، بدون شلوغ کاری و زیادکردن حجم تدریس شفاهی بدون استفاده از نت غربی، تقویت حافظه موسیقی‌دان و توجه به ریتم‌های دورهٔ قاجار، جلوگیری از خلاقیت و توجه به ابداع درچهارچوب ردیف قدما، تنها با استفاده از گسترش دادن موتیف‌های کوچک داخل ردیف، مانند مرحلهٔ آخرتکنیک پرداخت مینیاتورهای ایرانی. بنا به این دلایل، شخصیت این گروه، با موسیقی‌دانان متعهد سنتی ـ که در گروه اول قرارگرفتند ـ قابل پیوند بوده و این دو گروه می توانند همدیگر را کامل کنند و پایه‌ای باشند برای رشد موسیقی‌دانان متعهد به راه غرب و ایران.

د) موسیقی‌دانان متعهد به سنت غرب

پس از ارتباط ایران با فرنگ ـ که منجر به ایجاد مدرسه دارالفنون گردید ـ و همچنین مسافرت‌های ناصرالدین شاه به فرانسه، شاه و سیاستمداران ایران برآن شدند که یک ارکستر نظام برای دربار به شیوهٔ فرانسوی ایجاد نمایند. به دنبال این نگرش آقای لومرفرانسوی به ایران دعوت شد تا تصدی موزیک مدرسهٔ دارالفنون را به عهده گیرد. ابتدا دروس فراگیری شامل آموزش موسیقی نظام بود، اما آقای لومر اجرای یک ساز زهی را برای نوازندگان بادی اجباری کرد. با این تغییر، نوازندگان با آثار کلاسیک اروپا نیز آشنا شدند. در میان این عده، شاگردان اساتید موسیقی سنتی نیز مانند حسین‌خان هنگ آفرین ملقب به حسین خان (ر) وجود داشتند. از همان ابتدای امر، بعضی از دانشجویان تنها به موسیقی فرنگی علاقه‌مند بودند و پاره‌ای دیگر به راه بینابین. آقای لومر به وسیلهٔ شاگردانش کمی با موسیقی ایرانی آشنا گردید و مصمّم شد قطعاتی برای پیانو تنظیم نماید، که هنوز قطعهٔ ردیف ماهور او در آرشیو هنرستان موسیقی ملی وجود دارد.

نکته مهمی که در آن دوره اتفاق افتاد، ایجاد دو نگرش بود که یک نگرش بعدها تبدیل به نگرش وزیری شد و یک نگرش بعدها تبدیل به نگرش مستقل غربی شد. راه اول، هنرستان موسیقی ملی را به وجود آورد؛ و راه دوم، هنرستان عالی موسیقی را به وجود آورد که تنها به آموزش موسیقی فرنگی پرداخت. وضع هنرستان موسیقی ملی با بودن وزیری و خالقی و شاگردانش، به گرایش مسلط مکتب وزیری انجامید و «هنرستان عالی موسیقی (کنسرواتوار غربی) با موضع روشن‌تر و مدون‌تر، در راستای تجربیات اروپای قرن ۱۹ باقی ماند.

یکی از مشکلاتی که همواره هنرستان عالی با آن مواجه بود، فرهنگ ایرانی دانش‌آموزان بود، در این هنرستان دانشجویان باید در شرایط خاصی به سر می‌بردند، مثلاً شاگردان نباید به موسیقی ایرانی گوش می‌کردند و رفتن به هنرستان موسیقی ملی، ممنوع بود و جرم محسوب می‌شد. بیشتر شاگردان با خودشان معاشرت می‌کردند و قصربلورینی برای آنها ساخته بودند که از دور بسیار زیبا به نظر می‌رسید. مدیران هنرستان نمی‌دانستند که این افراد ایرانی هستند و فرهنگ ملی دارند و خواستهٔ دور از واقعیت هنرستان می‌تواند این شاگردان را نسبت به ایران بیگانه نماید. اتفاقاً همین طور نیز شد و شاگردان هنرستان، پس از خروج از ایران، دچار تضاد می‌شدند، به خصوص وقتی متوجه این واقعیت تلخ می‌شدند که خارجیان به فرهنگ شرق احترام می‌گذارند و برخورد موسیقی‌دانان فرنگی نسبت به هنر شرق بر پایه احترام به اندیشهٔ شرقی است نه تقلید از فرهنگ غربی، دانشجویان می‌دیدند که مردم و موسیقی‌دانان فرنگی چه قدر به نوازندگان سنتی هند و کشورهای شرقی و کنسرت‌های متعدد آنان اهمیت می‌دهند و هرگز سخنی از این که آنها علوم موسیقی غربی را نمی‌دانند؛ بر زبان نمی‌رانند. این نوع دوگانگی‌ها، با توجه به تربیت غلطی که دانشجویان از فضای فرهنگی هنرستان اکتساب کرده بودند، باعث رشد بیشتر آنها گردید و اکثر موسیقی‌دانانی که در هنرستان فرنگی تحصیل کرده بودند، در خارج، نکات مهمی از فرهنگ ایران را فرا گرفتند و نسبت به فرهنگ خودی، گرایش پیدا کردند. درصورتی که در محیط تحصیلی در ایران، فرهنگ ایرانی را با دید حقیرانه‌ای می نگریستند و حتی نزدیکی به آن را جُرم می‌دانستند.

اکثراً می‌دانیم که آهنگساز یک کشور باید با فرهنگ ملی کشورش و موسیقی و ادبیات آن آشنا باشد تا آثارش از ارزش‌های ملی برخوردار شوند. هیچ آهنگساز غربی‌ای نیست که از موسیقی ملتش استفاده نکرده باشد و با آثارش مشخص نشود که اتریشی، آلمانی، و یا مجارستانی است. این قانون کلی‌ای است که در ایران به آن توجه نشده است. نه در هنرستان موسیقی ملی ادبیات و عرفان و فلسفه و تاریخ و ایران شناسی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌بود، و نه در هنرستان موسیقی فرنگی. آنقدر این دروس بی‌اهمیت بودند که بدترین معلمین ـ که ازهمه جامانده بودند ـ آموزش دروس را عهده‌دار می‌شدند و اگر ممکن بود دانشجویی به خاطر این دروس مردود شود، مدیران مدرسه معلم مربوطه را وادار می‌کردند که به او نمره دهد وعملاً این مساله را مطرح می‌کردند «واحدهای

□ هر «نوآوری»ای که از ریشه‌های ملی برخوردار باشد و بتواند خود را به آخرین حلقهٔ زنجیر آن هنر پیوند دهد می‌تواند دوام یابد

□ برخورد موسیقی‌دانان فرنگی نسبت به هنر شرق بر پایهٔ احترام به اندیشهٔ شرقی است، نه تقلید از فرهنگ غربی

□ یکی از تأثیرات وابستگی و عدم استقلال که در هنر، بخصوص در موسیقی پس از انقلاب مشروطه رخ داد، تقلید از غرب بود

[درسهای] موسیقی مهم‌تر از این دروس می‌باشند.» اما آنها کم‌تر به این نکته توجه می‌کردند که شخصیت محصلین باید شکل و قوام ملی پیدا کند. حتی شاگردان هنرستان موسیقی غربی، تاریخ اجتماعی ـ سیاسی غرب را هم به درستی نمی‌دانستند و بجز دروس موسیقی که بسیار مفصل بود، به بقیهٔ دروس کم بها داده می‌شد. نتیجه این روش باعث گردید که اکثر شاگردان با ادبیات و فرهنگ غربی و ایرانی آشنایی کافی نداشتند تا جهت هنری خود را زودتر و آگاهانه‌تر انتخاب کنند. دانشجویان به هنگام ورود به گروه موسیقی دانشکدهٔ هنرهای زیبا، همواره با مشکل کم سوادی در چنین زمینه‌هایی مواجه می‌شدند و در مقابل دانشجویان آزاد و دیگر رشته‌های هنری احساس شرمساری می‌کردند...خوشبختانه بعضی از آنها توانستند به دنیای دیگری که هرگز در دو هنرستان یافت نمی‌شد وارد شوند و نوازندگان و شخصیت‌های نام آوری هم بشوند.

به نظر نگارنده هر دو هنرستان باید باشند، اما با یک برنامه‌ریزی درست، و محیطی که هم دربرگیرندهٔ تکنیک قوی باشد، هم ذهنیت مستحکم؛ که ادغام آنها می‌تواند تعادل درستی به موسیقی‌دان و موسیقی دهد. تاکنون ازهنرستان عالی موسیقی آهنگسازان باسوادی بیرون آمده‌اند، اما تقریباً بجز چند نفر بقیه مجبور شده‌اند یا خلاقیت خود را از دست دهند یا جلای وطن کنند. با همهٔ این تفاصیل هنرستان فرنگی بیشتر توانست برای اجرای موسیقی غربی که در ایران نیز مانند بقیهٔ کشورها نواخته می‌شد، مفید واقع شود. متأسفانه پس از انقلاب، به خاطر برخوردهای غلط و بعضی تندروی‌ها، اکثر شاگردان این هنرستان، کشور ایران را ترک کردند وراهی اروپای غربی و کشورهای اسکاندیناوی شدند و در حال حاضر اکثراً در یکی از هنرستان‌ها یا یکی از ارکسترها مشغول به کار هستند.



سکّه‌دوزاری و چکش

نعمت کسرائیان

نه ظهر بود، نه شب. بعد از ظهرِ داغی بود. خورشید را مثل لامپی پُرنور که در چند لایه پارچهٔ خیس، گره زده باشند، در پارچهٔ ابری آسمان گره زده بودند. او خفه شده و سوزان می‌سوخت و حرارتی لَزِج به جانم می‌ریخت. دانه‌های عرق، لغزنده و روان از سروصورت و خطِّ وسط کتفهایم جاری بود. پشتِ فرمان که نشسته بودم احساس می کردم صورتم مثل یك تکّه گوشت ماندهٔ پُرچربی شده است که روغن پس داده باشد. از طرفی تمام تنم بوی مخصوصی به خود گرفته بود. شاید بوی کباب کوبیده و ماندهٔ لای نان بیات را می‌داد. از بوی گند و تعفنِ تنم بیزار بودم و مدام پیِ فرصتی می گشتم تا به سر و وضعم رسیدگی کنم. امّا دریغ از فرصتِ یك استراحت یا یکبار استحمام.

مسافر پشت مسافر تا وسطِ خیابان ایستاده بودند. اتومبیلهای پلیس راهنمایی مستقر در بعضی خیابانها و میدانها، مرتباً با بلندگوهاشان، مسافرکش‌های شخصی را از ایستادن جلویِ صف مسافرین منع می کردند. مردمِ سرریزشده در خیابانها، ریز و درشت، کوتاه و بلند، پیر و جوان و زن و مرد، از شیشهٔ سمتِ شاگرد، مرا مخاطب قرار می‌دادند: ـ آقا ونك؟ ـ شهر زیبا؟ ـ آریاشهر؟ ـ یونك؟ ـ کرج؟ و من که ناخودآگاه احساس می کردم دارم ازشان سان می بینم، مانده بودم معطّل که کدام مسیر را انتخاب کنم. فکرِ لاستیکهای ساییده و صافِ اتومبیلم، مرا از رفتن به راههای دور منع می کرد. هنوز تصمیمم را نگرفته بودم و فکرم برای رفتن به میدانِ ونك دور می زد که درهای اتومبیل به سرعت باز شد و چند نفر مسافر، تو پریدند. ـ آقا کرج؟ ـ کرج؟ و بالاخره آره را از من گرفتند. درِ عقب که باز شد مردی فرز و چالاك با کارتنِ نسبتاً بزرگ روی سینه‌اش پرید روی صندلی عقب و گفت: آقا، من و کارتنم دو نفریم و بلافاصله نفرِ سومی هم از راه رسید و بغل دست کارتن جای گرفت. دو نفرِ جلویی، تنگِ هم دست در گردن، نشستند و درهای سواری یکی پس از دیگری بسته شد. راه افتادیم. حالا فقط دلشورهٔ لاستیکهای صاف، مرا به تشویش و اضطراب وامی داشت.

ـ آقا ضبط داری؟ ـ نه. ـ چقد بد شد! ـ رادیو دارم، باز کنم؟ ـ نه آقا بذار راحت باشیم. این صدای مردِ کارتنی بود. چاق و توپُر بود. با گونه‌های گوشتالو، پهن و سرخ و سفید و چشمانی سیاه و براق. آدمِ مرتّبی بود. با صدای بلند و رسا حرف می‌زد. سرم را به طرفش برگرداندم و گفتم: نگفتید چطور شما برای کارتنی که بغل دستتان گذاشته‌اید کرایهٔ یك مسافر را می‌دهید؟ بهتر نبود می گذاشتیمش صندوق عقب؟ مردِ چاق گفت: نه آقا. خفه می شد. بیچاره رو برده بودم دکتر تا آمپول بزنم. هرچند دواهاش نایاب بود، ولی اگر پنجاه هزار تومان هم می‌شد، باز براش می‌خریدم. نفر بغل دستی‌اش پرسید: حالا این آدم کوتوله را چرا حبس کردی؟ درشو باز کن تا ما هم ببینیمش. مردِ چاق گفت: اوّلندش دوروبرِ کارتن را سوراخ کردم تا جایِ هواخوری داشته باشه. دوّم اینکه این آرنولده من، آدم نیست. آرنولدهٔ من، سگ بسیار عزیز و باوفای منه که از همه کس بیشتر دوستش دارم. پرسیدم: چطور؟ گفت: این موضوع برا خودش داستانی داره. و شروع کرد به یك ریز صحبت کردن:

ـ تا قبل از اینکه به آرنولده برسم، دنبالِ خریدِ یك اتومبیلِ دست دوم و ارزون قیمت می گشتم. تا اینکه زد و یه روزی، جایی مهمون بودم. کسی اَزَم پرسید: «ب. ام. و» خون کرده می‌خری؟ گفتم چرا نمی‌خرم؟ ماشین که خون نکرده، آدمش خون کرده. گفت: خب، حالا آدم یا ماشین، خریداری؟ و چشم بسته خریدمش. بعدش آقایی که شما باشید زد و پشت بندش کارمون گرفت. خدایش، نمی‌دونم چطور شد؟ ولی هرچی شد یکهویی شد، طوری که زندگیم این رو، اون رو شد. چطور؟ ـ هیچی آقا، خرید این ماشین برامون خیلی شگون داشت. طوری که اوّلش با قرض و قول یه تیکه زمین خریدم. مدّتی گذشت. زمین، رفت تو بورس. زمینو فروختم، باهاش یه باغ خریدم. باغم فروختم، مغازه‌ای دست و پا کردم. آخر سِر هم صاحبِ یك چلوکبابیِ بزرگ توی کرج شدم. البته بعداً همون زمین و باغو دوباره خریدم. سگ، توی کارتن، زوزه‌ای کشید. شاید از دردِ جای آمپولش و شاید هم از دردِ بیماری‌اش. صاحبش گفت: ـ حیوونکی هنوز درد می کشه. این درد و مرضو یکی از فامیلهای نزدیکم بجونِ این بیچاره انداخته. بعد ادامه داد: ـ یادم میآد: اوایل، من و پسرم روزای مخصوصی رو گذاشته بودیم تا آرنولده رو تعلیم بدیم. هفته‌ای سه روز، توی باغم باهمون «ب. ام. و». پنجرهٔ عقب ماشینو تا آخر باز می‌ذاشتم و با سرعت می گازیدم و اون، یعنی همین که الآن تو کارتنه،با ما کورس می‌بست. مثل نکاوورا می‌پرید رویِ صندلیِ عقب بعد از اونجا می‌پرید رو زمین. هی می‌پرید پایین دوباره جَست می‌زد و می اومد بالا. و این کار را مدام تکرار می کردیم. اصلاً طوری شده بود که تا اون موقع فکر نکنم هیچ سگی از این بابت به گَرْدَش می‌رسید. آقا یادش داده بودیم که فقط صدای سوت من و پسرمو بشناسه. بِهش رمز و رموزی یاد دادیم تا بتونه دزدارو ناغافل و بی‌صدا دستگیر کنه.

***

از دو نفر جلویی که شانهٔ یکی از آنها مرا به ستونِ در چسبانده بود هیچ صدایی بلند نمی شد. چهرهٔ خشن و دستانِ درُشت و بزرگ و ریشه‌شان نشان می‌داد که

احتمالاً کارگرانِ ساختمانی یا چیزی از این دست باشند. بهرحال آنها یا خودشان را به خواب زده بودند یا عمداً نمی‌خواستند واردِ بحث شوند.

بادِ گرمی از پنجره‌ها هجوم آورده بود داخل و سقفِ شکم دادهٔ اتومبیل را لَق لَق تکان می‌داد. شیشهٔ سمتِ خودم را قدری بالا کشیدم و از توی ِ آینه نگاهی به پشتِ سر انداختم. نیمی از موها و پیشانی ِ گوینده پیدا بود. بالا آوردن شیشهٔ پنجره چیزی بر شدّتِ صدای گوینده نیفزود چرا که همان طور یکنواخت، محکم و صاف توی گوشم حرف می‌زد و عجیب اینکه اصلاً نَفَس کم نمی‌آورد. بغل دستی که گویا از یک چُرتِ موقت، بیدار شده بود و بخشهایی از داستان رانشنیده بود، پرسید: ـ غذا چی بهش میدین بخوره؟ مخارجش براتون سنگین نیست؟ ـ نه بابا مخارجی نداره، گفتم که چلوکبابی دارم. گوشت لُخم بی‌چربی بهش می‌دم تا چاق نشه. تا بتونه بدوه، اگه بدونید چطوری دزدارو می گیره! های ...های های...!

وقتی طرفو می گیره انقده نگرمی‌داره تا ما سر برسیم. یک شب، یک آشنا آمده بود دزدی. می شناختمش. یعنی وقتی سگ پارس کرد فهمیدم. با عجله بیرون رفتم و توی ِ تاریک روشنِ هوا، تشخیص دادم. حالا سگ اونو گرفته و ول کنم نیست. نه می شد جلو رفت و نه می‌شد نرفت. آخه طرف خجالت می کشید. خب اسیرش کرده بود و بالاخره تا از ما هم دستور نگرفت ولش نکرد. یعنی به پسرم گفتم بره و کارو یکسره کنه. پسرم همان موقع رفت پشتِ درختی و سگ رو با رمز صدا کرد. بغل دستی که دیگر ول کن ماجرا نبود دوباره پرسید: ـ حالا چطور مریض شد؟ گفت: ـ هیچی، همین آقا دزده دو سه شب بعد از اون قضیه، دوباره اومد و همراهِ گوشت، بهش زهر خوروند. ولی ما زود متوجّه‌اش شدیم و با امروز، سه روزه که از کرج می آرمش تهران و بَرش می گردونم. طفلکی تازه امروز یه کم حالش بهتر شده. دیگر داشتم کلافه می شدم. پُرگوییهای مریض گونه اش بی انتها شده بود. خودم را ناسزا گفتم که چرا آن یکی دوبار هم سؤال کردم. خسته شده بودم. گرما آزارم می‌داد. هرچند عرقِ تن و پیرهنم خشک شده بود امّا جادّه هم برایم تمامی نداشت. بیابانهای خشک و تپه ماهورهای دوردست از دو طرفِ چشمانم می‌رمیدند.

ـ درسته که مملکت، مملکتِ مسابقه شده، ولی برنده شدنم کارِ هر کسی نیست. افسوس این جور برنده شدنا با خودش یه عیبِ بزرگ داره. اونم اینه که دیگه تأمین جونی و مالی نداری. یعنی طوریه که اوّل، دورو بریهات چشمِ دیدنت راندارند، بعد غریبه‌ها. مثلاً یه فامیلِ دیگه دارم از روی حسادت و چشم‌هم چشمی، به هر کاری که بگی دست زده. همهٔ راهها رو رفته و به نتیجه نرسیده، آخر سر هم برا اینکه ثابت کنه که از قافله عقب نمونده، چسبیده به یه کارِ بزرگِ خلاف و بیچاره تموم هست و نیست و زندگیشو باخته. آخه بگو مردِ حسابی، هر کاری عُرضه‌ای می خواد. هر کاری یه جوهره ای می خواد. میگن دوزاری رو، جون به جونش بکنی، بازم دوزاریه، اگر با چکش هم روش بزنی، به قدّ یه دوتومنی هم که پهنش بکنی، باز دوزاریه!

آرنولده با سردادن ناله‌ای کوتاه، دوباره اعلام موجودیت کرد. صدای ناله‌اش با جیغ کوتاهی همراه بود. درست مثل وقتی که لنت‌های ترمز اتومبیل خشک عمل می کند. تا رسیدن به کرج چیزی نمانده بود. از آخرین سرازیری که بالا رفتم ابتدا آن کوه عجیب تپه مانند را دیدم. پراز خانه‌های کوتوله و کج و کوله. هر چند هنوز علّت «زورآباد» بودنش را نمی‌دانستم. پس از آن، آخرین پل هوایی عابر پیاده را پشت سر می گذاشتم که دو نفر جلویی خودشان را جابجا کردند و با زحمت جیبشان را گشتند تا پول کرایه را بپردازند و بالاخره یکی از آن دو پولش را بیرون آورد و کرایه‌ها را حساب کردو گفت: ـ آقا دستت درد نکند، سر «کلاک» پیاده می شیم. تا پول را بگیرم و توی داشبورد بگذارم و در آن را ببندم، به مقصد رسیدیم. ایستادم، وقتی آن دو پیاده می شدند درحال رفتن، سرشان را برگرداندند و کارتن سگ را با بی اعتناییورانداز کردند و زیر لب چیزهای نامفهومی به هم گفتند. چند دقیقه بعد ما هم به مدخل شهر رسیدیم. شیشه نیمه باز پنجره را پایین آوردم. هوای نسبتاً خنکی به سرو سینه‌ام خورد. سایه درختان بلند چنار، در دوسوی خیابان و در آن طرف نرده‌ها همراه با صدای ریزش آب جویها، مرا به سوی خود فرامی‌خواند. تا چشم به هم بزنم، زیر درختها دراز کشیده بودم و دست و پایم را در آب خنک فرو داده بودم. باپیاله دستانم مقدار زیادی آب سرد و گوارا سر کشیده بودم و موهای سرم را پاک خیس کرده بودم. به طوری که قطرات درشت و سرد آب از نوک موهایم به روی صورت و پس گردنم می چکید و تنم را می لرزاند. جلوتر رفتم تا به جای گود آب رسیدم. پیراهنم را درآوردم و گرمی تن و عطش درونم را به آب روندهٔ زلال سپردم. در آن لحظات هیچ لذتی برایم بالاتر از این نبود که کنار آب و زیر سایه درختان خنک یک چرت بخوابم، اما این بار صدای پارس سگ که چند مرتبه هم ادامه داشت، بند دلم را برید وصاحبش در حالی که دعوت به سکوتش می کرد خندید و گفت: ـ شمارو ترسوند؟ می بخشید. ولی این دیگه آخرین سروصداهاش بود چون به آخر خط رسیدیم، لطف کنید کمی جلوتر، سر «عباسی» مارو پیاده کنید. نفر دیگر هم گفت: ـ آقا قربونت منم همونجا پیاده می شم. به آنجا رسیدیم و هر سه پس از دادن کرایه‌هاشان پیاده شدند.

* * *

آنها را که پیاده کردم، تنهای تنها شدم. برای برگشت به تهران به علت اینکه جایگاه پمپ بنزین مخازنش بنزین نداشت، مجبور شدم مدت زیادی گرفتار صف بنزین شوم و پس از آن، چیزی بیشتر از یک ساعت هم در نوبت مسافرکش‌ها بایستم. درست بالای پل کرج یعنی سر پیچی که جاده سُر می خوَرد و از سمت راست آن میدان نامنظم به اتوبان تهران وصل می شود همه‌اش چشم انتظار مسافر مانده بودم.

سواریهای جلویی‌ام تا می آمدند مسافرها را به دو یا به سه نفر می‌رساندند یکدفعه وسیله‌ای عبوری از راه می‌رسید و آنها را قاپ می زد و همراه خود می برد. خصوصاً وقتی که اتوبوس واحد از راه می‌رسید، آن پیچ تند بد قلق، پاک از مسافر خالی می‌شد. آن وقت راننده‌ها به هم نزدیک می‌شدند و با این که غالباً یکدیگر را نمی‌شناختند برای همان مدت کوتاه سیگاری دود می کردند و گپی می‌زدند. خصوصاً اگر مساله جریمه و پلیس راه مطرح می شد چهار چشمی دورو بر خود را می پاییدند تا به چنگشان نیفتند. بهر حال ازبس این پا آن پا شده بودم که طاقتم طاق شده بود. دیگر هوا ازگرگ و میش می گذشت وغروب سایه می‌انداخت. غروبی دلگیر، مثل همه غروبهای خاک گرفته تنها. گاه با خود می‌اندیشیدم من اینجا چه می کنم؟ روی این پل و دور این میدان دور ازشهر چرا ایستاده‌ام؟ و به دنبالش احساس تنهایی غریبی مرا محاصره می کرد، حسی که آرام آرام به درونم می خزید و ریز ریز از وجودم می کاست. طوری که سختی عمر و غم جداماندن از دوستانم در عمق رگ و پی‌ام نفوذ می کرد. واین برای من چه حس عجیب و غمباری بود. در این فکرها بودم که بالاخره نوبت به من رسید. سرانجام پس از انتظاری طولانی، با دومسافر به راه افتادم. مردی با پسر بچه ۱۴ ـ ۱۳ ساله‌اش. به هر حال دیگر نمی توانستم بیش از این در آنجا بمانم تا مسافر سومم از راه برسد. پس به راه افتادم. بعد از طی مسافت کمی در بین راه به نظرم رسید پسر بچه در گوشی چیزی به پدرش گفت. کنجکاو شدم و برای لحظه‌ای ترس به سراغم آمد. پدال گاز را بیشتر فشردم و در حین حرکت، حساب شده چراغ سقف را روشن کردم، طوری که مثلاً دنبال چیزی می گردم. می خواستم در آینه ببینمش ولی چیزی به وضوح دیده نمی‌شد. با خودم گفتم حتماً تصوراتم اشتباه بوده است. موضوع را رها کردم و به جاده چشم دوختم. هوا تاریک شده بود. ماشینها چراغهاشان را روشن کرده بودند. بعضی از آنها که از روبرو می آمدند با نور بالایشان از آن طرفِ خطِ وسطِ اتوبان مجبورت می کردند تا چشمانت را در حد مژه به هم زدن تنگ نگه داری. اماهمین که نور پخش شده، از روی مژگانت محو می شد نوبت به نور بعدی می‌رسید. نور، پشت نور مدام ذهنت را خاموش و روشن می‌کرد. دوباره احساس کردم موضوع قبلی تکرار شد و پسر بچه به پدرش نزدیک شد و آهسته با اوصحبت کرد. ولی این بار حرفهایش را شنیدم: ـ بابا، آقای راننده، معلم ماست. و فورا پدرش با گفتن کلمه «هیس» اورا مجبور به سکوت کرد. درست می‌شنیدم؟ او مرا شناخته بود؟ یعنی اوهم می‌دانست که من آواره دشتها شده‌ام؟ یعنی فردا مرا خواهد دید؟ چه کار می‌بایست می کردم؟ چراغ سقف راکه تا آن زمان روشن گذاشته بودم به آرامی خاموش کردم ودرلاک خود فرو رفتم. آنگاه بر سرعت ماشین افزودم. نور پشت نور، ذهنم را متلاطم می‌کرد. سایه‌های تاریک روشن درختچه‌های اسیر در بیابانها، از من می گریختند. دشتهای خشک و بیچاره، نگاهم می کردند. تمام سلولهای تنم فرسوده و ازکار افتاده شده بود. آنقدر خسته بودم که مردن، دیگر برایم خیالی نبود. پس چرا اتفاق نمی‌افتاد؟ چرالاستیکها نمی‌ترکید؟ چرا سیاهی جنازه آسفالت تا این اندازه بی انتها شده بود؟ صدای باد در گوشم هوهو می کردو صدای مرد کارتنی که هنوز بلندگوی دهانش کار می کرد: «آرنولده من ...سکه دوزاری...چکش...»

اما من خودم را به خط نرده وسط اتوبان سپرده بودم واو مرا با خود به جلو می کشاند، منی که در ویرانه خود به رسیدن فکر می کردم.

گفتهٔ میرزاحسینقلی به نقل از استاد دوامی:
«پیش درآمد، نوعی ضربی نوازی است که از سابقه‌ای طولانی برخوردار است و اگر نوازنده، آوازها را به صورت ضربی بنوازد، یك پیش درآمد است.»

هنگامی که اولین بار میرزا حسینقلی پیش درآمد درویش راشنید و متوجه شد اهل فن اعتباری بیش از حد به ساخت این گونه قطعات داده‌اند، خود در بداهه‌پردازی‌هایش، با ضربی نمودن آوازها، نشان داد که این فرم، ابداع جدیدی در موسیقی ایرانی نیست.

همواره فکر نو از انسان‌هایی ساخته است که قدرت خلاقیت و سازندگی دارند و درویش یکی از بارزترین و معتبرترین هنرمندان دوران قاجار است. او با استفاده از سابقهٔ این هنر در ایران و کشورهای همجوار، و با به کارگیری درست نغمات ردیف و ریتم‌های آن، به این فرم مهجور قوام تازه داد و دوباره آن را زنده نمود. هنوز سنت‌هایی هستند که می‌شود آن‌ها را به کار گرفت و تعالی مجدد بخشید.

نام گذاری پیش درآمد

استاد نورعلی برومند در این مورد برای نگارنده، چنین نقل می‌کند:

«در میان اهل فن، همواره باب بحث بر سر این که چه نامی برای قطعات جدید گذارده شود، باز بود. با مشورت‌هایی که با دیگر موسیقی‌دانان و ادبا شد، نام «پیش درآمد» بهترین و کامل‌ترین معنی را دارا بود.»

پیش‌درآمد ضرورتاً نباید قبل از درآمد دستگاه یا آواز بیاید. می‌شود پیش درآمدهایی ساخت که مثلاً قبل از گوشهٔ مخالف سه گاه یا دلکش ماهور قرار گیرد.

نمونه‌های پیش درآمدسازی

پیش درآمد سازی در اواخر دوران قاجار، هنری نو بود. افراد با سلیقه‌های مختلف تلاش می‌کردند تا به این فرم جدید شکل قوام یافته‌ای بدهند. اگر به پیش درآمدهای قدما همچون: علی اکبرشهنازی، درویش خان، نی داودها، مرتضی و رضامحجوبی نظر اندازیم، به خوبی شاهد تفاوت آنها خواهیم بود. تاکنون تنها رسالهٔ آقای جلال ذوالفنون ـ که به راهنمایی آقای دکترفرهت، درگروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبا تهیه گردیده ـ نکات جالبی از این فرم را نشان می‌دهد.

مُدگردی

نکتهٔ بسیار مهمی که در فرم پیش درآمد قابل ذکر است، پرده گردانی به گوشه‌های مهم ردیف است. این تکنیك چنان باید نرم و یك‌دست انجام شود که گوش شنونده را آزار ندهد و با منطق پرده گردانی ردیف مغایر نیفتد. «انتخاب گوشه‌ها» برای این مُدگردی باید با وسواس انجام شود و سعی گردد پیوندی زیبا برای وصل این مُدگردی (اتصال گوشه‌ها) پیدا شود، در اختیار آهنگساز سنتی و شیوه بیان او است. اما باید به ظرفیت و وسعت ساختمانی مقام توجه کرد.

انتخاب ضرب و تحرك ریتمیك پیش درآمد

پیش درآمدسازی، در ضرب‌های گوناگون صورت می‌گیرد. ضرب‌هایی که تاکنون در پیش‌درآمدهای قدیمی استفاده شده، عبارتند از: ضرب‌های ساده همچون دوضربی، چهارضربی، سه‌ضربی، و ضرب‌های ترکیبی همچون دوضربی، سه‌ضربی و ترکیب ضرب‌های ساده ترکیبی و گاهی ضرب‌های لنگ یا غیرمتقارن که در داخل ضربه‌های ساده یا ترکیبی خودنمایی می‌کنند.

تغییر این ضرب‌ها نباید وحدت پایه را مخدوش کند، چرا که هر پیش‌درآمدی یك دور ریتمیك دارد که امروزه ما به آن پایهٔ پیش‌درآمد یا پایهٔ ضرب می‌گوییم و همان مفهوم ادوارریتمیك را می‌دهد که صفی‌الدین و عبدالقادر در متون خود از آن‌ها یاد می‌کنند.

ساختن پیش‌درآمد در ادواری با پایهٔ ریتمیك کوتاه، ساده‌تر از ادوار بلند است. تاکنون به جز درویش‌خان و رکن‌الدین خان و رضامحجوبی کم‌تر کسی توانسته است در ضرب‌های سنگین و بلند ترکیبات نو بیافریند.

هر آفرینندهٔ موسیقی سنتی باید مدتی نیز تنبك بنوازد تا بتواند ضرب‌های سنگین را به خوبی استفاده کند. اکثرنوازندگان که بداهه‌نوازی می‌کنند، با استفاده از ضرب‌های کوتاه و گاهی سبك‌ضربی نوازی، موسیقی ایرانی را دچار یك‌نواختی کرده‌اند. برای نمونه شنوندگان و دست‌اندرکاران نوازندگی می‌توانند به ریتم چهارمضراب‌های رادیویی که اکثراً مشابه ریتم «جولا، جولا، ـ جولاده، ـ جولانخی ده، نخ‌دمب دوزه، دمبم بدوزه» توجه کنند. این ریتم تقریباً بیش از پنجاه سال است که مورد استفاده موسیقی‌نوازان قرار گرفته است. باید توجه داشت که هنرمند باید آفرینش داشته باشد و برپایهٔ سنت‌های گذشته، سنت نو بیافریند.

علت این امر بیشتر عدم تسلط موسیقی نوازان به ضرب است. در قدیم هر نوازنده باید مدتی تنبك می‌نواخت و با فراگیری ضرب‌های سنگین و گاهی مهجور، نقش این عنصر را در قریحه اش رشد می‌داد، اما اکنون اکثر نوازندگان از اجرای ریتم‌های سنگین، هم از نظر تکنیك نوازندگی و هم از نظر نگاهداشتن ضرب عاجزند. حتی اکثر تنبك نوازان فعلی، به جز تنی چند، برای نگاه داشتن ضرب مجبورند پایه ساده را بدون خلاقیت نگاه دارند و اکثراً پایه‌های قدیمی را کم‌تر می‌شناسند.

نکته قابل اهمیت در پیش‌درآمدهای درویش‌خان و رکن‌الدین‌خان و رضا محجوبی این است که این اساتید توانسته‌اند ریتم‌های غیرمتقارن را در درون بحر موردنظر به خوبی جا دهند و همین امر باعث پیچیدگی این آثار شده است و شاید به همین دلیل است که بسیاری از نوازندگان ضرب آنرا درك نمی‌کنند و نگارنده شاهد بوده است که برای مدت‌ها سکوت کرده‌اند تا پایهٔ آن را درك کنند.

آموزش پیش درآمدسازی

به نظر می‌رسد که دانش‌آموزان و معلمان موسیقی و موسیقی‌نوازان، باید مجدداً به ساخت این گونه پیش‌درآمدها بپردازند و با تجزیه و تحلیل آثار گذشتگان راز موفقیت آن‌ها را دریابند. هنوز پیش‌درآمد می‌تواند به راه‌های جدیدی قدم بگذارد، تا این فرم زیبا به صورت تازه‌ای زندگی نوین خود را تداوم بخشد.

در حال حاضر با توجه به تصنیف‌سازی، به خاطر بازاراقتصادی و استقبال عمومی، این فرم به فراموشی سپرده شده است. مسلماً صدا و سیمای جمهوری اسلامی و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با تشویق و ترغیب موسیقی‌دانان می‌توانند به پیشبرد آن کمك شایانی کنند و برای کمك به رشد این فرم از هنر ناب موسیقی نیز بودجهٔ مکفی در نظر بگیرند.

نوآوری اصولی (نه بی‌پایه و بی‌ریشه) بسیار ضروری است؛ زیرا اجرای تکراری آثار گذشته ـ که بسیار هم نیست ـ روح مردم را خسته نموده و آن‌ها را از موسیقی عمیق ایرانی، که اعتبار ملی محسوب می‌شود، دل زده می‌کند.

فرم تصنیف

این فرم، از ساختار قدیمی برخوردار است. اولین تصنیف‌های روستایی با اشعاری بسیار ساده و کوتاه ـ که تابع شعر کهن فارسی است و سیلابیك (هجایی) می‌باشد ـ هنوز در میان مردم رایج است.

بارون میاد شُر شُر
پشت خونهٔ هاجر
هاجر عروسی داره
دم خروسی داره
خورشید خانوم افتو کن ـ یك من برنج پر اُو (آب) کن
ما بچه‌های گرگیم ـ از گشنگی بمردیم

این نمونه که از اشعار از بقایای اوزان کهن شعر پارسی است، پایهٔ تصنیف‌های هنری تر را طرح ریزی کرده است. ملك الشعرای بهار در این مورد چنین می‌گوید:

«اساتید شعر دری، یا شعرای خراسان به هیچ وجه گرد سرائیدن «فهلویات» نگشته و از آن دوری کرده‌اند و به گفتن رباعی پرداخته‌اند.»

گروهی بر این عقیده هستند که اوزان تصنیف‌های ایرانی ریشهٔ کهن داشته و از شعر عرب اقتباس نشده است؛ مثلاً «بنونیست» ایران شناس مشهور، ترانه‌های عامیانه را از بقایای شعر هجایی ایران ساسانیان می‌داند.

زایش این گونه اشعار، همواره با موسیقی در یك زمان صورت پذیرفته و نمی شود خلق یکی را بردیگری رجحان داد.

در ایران گونه‌های زیادی از تصانیف و ترانه‌ها وجود دارد که می‌توان آن را به صورت زیر خلاصه نمود:

۱ـ ترانه‌های روستایی
۲ـ ترانه‌های شهری
۳ـ ترانه‌های ایالتی
۴ـ ترانه‌های رسمی

هر یك از این بخش‌ها به رده‌های کوچك‌تر نیز تقسیم می‌گردد که به خاطر مطّول نشدن موضوع، از آن چشم‌پوشی می‌شود.

تصنیف یکی از فرم‌هایی است که در بستر فرهنگ رسمی یا هنری ایران زمین رشد کرده است. یکی از بارزترین مشخصه‌های آن «تصنیف کردن»

(ساختن) آن است. شاید به همین دلیل مشابه گرفتن واژهٔ «ترانگ» یا ترانه ـ که سازندگان آن معلوم نیستند و شخص به خصوصی آن را تصنیف نکرده و توده‌های مرد بر پایهٔ نیازهایشان آن را به وجود آورده‌اند ـ با «تصنیف» زیاد درست نباشد.

واژهٔ ترانه، بدون توجه به این شخصیت، از طرف فرهنگستان ایران به اداره کلّ هنرهای زیبای کشور و رادیو ایران پیشنهاد شد و آقای نیرسینا، ترانه سرای رادیو ایران، با استفاده از این واژه و استفاده زیاد و پخش آن از رادیو به این جابه‌جایی کمك نمود.

تعریف تصنیف

تصنیف، یك قطعه بی‌کلام است که توسط موسیقی‌دان ساخته می‌شود. با این که در تصنیف از قافیه استفاده می‌شود، اما در قید آن نمی‌ماند و بیشتر تابع وزن بوده و بیشتر به هماهنگی کلمات و پستی و بلندی جملات موسیقی توجه دارد.

با این که در گذشته،شعر و موسیقی تصنیف را نوازنده می‌ساخت و خود آن را اجرا می‌کرد، اما این فرم در اثر تخصصی شدن بیشتر موسیقی در سالیان اخیر متوقف گردید، اما نوع بسیار عالی آن همان شیوهٔ کهن آن است که موسیقی‌دان خود شاعر باشد. به همین خاطر به این افراد تصنیف سرا می‌گفته‌اند و غرض همین است مانند عارف قزوینی و علی اکبر شیدا.

تصنیف‌سازی پیشهٔ موسیقی‌دانان بود نه شاعران. بودند شاعرانی که ساز نیز می‌زدند و خود تصانیفی ساخته‌اند، اما این جریان به سنت محکمی مبدل نشد.

اگر به وزن اشعار تصنیف توجه کنیم و ندانیم که این یك تصنیف است، ظاهراً خیلی شبیه شعر نو فعلی ایران می‌شود. (غرض نداشتن قافیه و عدم تعهد رعایت به آن است، نه از نظر شکل و محتوا)

فرم کلاسیك تصنیف

با توجه به اوزان عروض شعر فارسی و نزدیکی‌اش به ادوار موسیقی (اتانین)، مشابهت زیادی بین فرم شعر کلاسیك و تصنیف وجود دارد. مثلا در تصنیف‌های قدیمی، موسیقی‌دان یك بیت شعر شعرای ایران را تضمین کارش قرار می‌داد و پس از آن قافیه را رها می‌کرد؛ مانند تصنیف زیر از شیدا:

[سلسلهٔ موی دوست، حلقهٔ دام بلاست، هر که در این، حلقه نیست فارغ از این ماجرا است]
(بیت از سعدی)

تو که بی‌وفا[جانم]نبودی، پر جور و جفا [جانم] نبودی، من از دست غمت، من ازدست غمت دارم گله بسیار
مرا صبر و تو را، مرا صبر و تو را حوصله بسیار

گاهی نیز از ابتدا، تصنیف سرا خود وزنی را از بحور شعر فارسی انتخاب می‌کرد و مصرع اول یا دوم را خود می‌سرود و به هنگام تنگ آمدن قافیه، آن را رها می‌کرد تا زیبایی موسیقی لطمه‌ای نبیند.

به شعر زیر از عارف توجه کنید:

نمی‌دانم چه در پیمانه کردی [جانم] تو لیلی‌وش مرا دیوانه کردی
[جانم دیوانه کردی، دیوانه کردی، خدا دیوانه کردی]
چه شد اندر دل من جا گرفتی (جانم) ـ مکان در خانه ویرانه کردی
[جانم دیوانه کردی، جانم ویرانه کردی، خدا، خدا، ویرانه کردی]
ای تمنای من، یار زیبای من، تویی لیلای من
مرا مجنون صفت دیوانه کردی [جانم دیوانه کردی، جانم دیوانه کردی، خدا، دیوانه کردی]

بخش آزاد، این امکان را به تصنیف سرا می‌داد که ملودی‌های زیباتری بیافریند. استفاده از جانم، امان، خدا، دلم و نظایر آن ضرورت‌هایی بود برای ااحساس ورزی بیشتر و تنوع وزن و جا انداختن آن در پایه یا متر تصنیف که گاهی بسیار پیچیده می‌شد.

بعضی از محققین به استفادهٔ کلماتی مانند: امان، جانم، عزیز، خدا و... خُرده می‌گیرند و آن را نازیبا می‌بینند، اما اگر به این امر توجه کنند، متوجه خواهند شد که شعر کهن این امکان را نمی‌دهد تا سازنده از قالب اوزان شعری فرار کند و این دست و پاگیری از این طریق کمی کاسته می‌شود. این مشکلی است که در رابطه با آواز نیز وجود دارد، مثلاً گاهی جملات موسیقی بلندتر از وزن شعر است و خواننده با استفاده از تحریر و به کارگیری این گونه کلمات، جملات را اصلاح می‌کند. این سنت بیشتر در مناطق شرق جاری است که نباید با موسیقی کلاسیك غربی آن را قیاس کرد، اگر چه در این فرم از موسیقی نیز شعر گاهی پاره پاره می‌گردد و مطلب گم می‌شود. (به لیبرتوهای بعضی از اپراها توجه کنید.)

ضرب‌ها و ادواری که در تصنیف انتخاب می‌شود، اکثراً باید روان و ساده باشد. بحور موسیقی تصنیف بیشتر بر پایهٔ چند بحر معروف غزل‌های فارسی است مانند: فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، و یا مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن و یا فعولن فعولن، فعولن، فعولن، (فعول).

در تصنیف‌ها کم‌تر از بحرهای ترکیبی استفاده می‌شود؛ مانند:

مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن. این بحر اگر چه در ریتم گوشهٔ «کرشمه» استفاده می‌شود، اما در تصنیف کم‌تر به کار گرفته می‌شود.

تصنیف‌های شاد همواره در بحور کوتاه و مقطع، و تصنیف‌های سنگین و جدی‌تر در بحور بلندتر استفاده می‌شوند.

تمام این مطالب آن جایی که هنرمند تسلط داشته باشد، می‌تواند به شیوهٔ راحت‌تری تبدیل شود. اگر بخواهیم به یك طرح کلی در رابطه با ضرب تصانیف برسیم، طرح زیر می‌تواند به ما کمك کند.

ترانگ

فرمی است با وزن‌های کوچك و بیشتر هجایی، مانند دوبیتی‌ها و رباعی‌ها.

ترانه

فرمی است با وزن‌های بلندتر با افاعیل قرینه؛ مانند فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، بامستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن

تصنیف

فرمی است با وزن‌های خیلی بلند و ادوار سنگین؛ مانند ۱۲ سیاه در یك میزان دو شش چهارم و یا ۶ سیاه در یك میزان به صورت ترکیبی و ۴ سیاه در یك میزان به صورت چهار چهارم و از این قبیل. شاید علت انتخاب وزن‌های سنگین رابطه‌ای است که میان آواز آزاد کلاسیك و وزن‌های تصانیف وجود دارد.

□ متأسّفانه امروزه نیز بیشتر اهل اندیشهٔ جوان ـ بخصوص در خارج از کشور ـ ایران را از انقلاب مشروطه به بعد می‌شناسد... اکثر از فرنگ برگشته‌های زمان رضاشاه و پسرش کارگزاران گوش به فرمان دولتهای غربی بودند و نگارنده خوشحال است که اندیشه‌ورزان متعهد کنونی و ملت ایران هنوز بر کشتی امید سوارند و برای آرمانهای خود تلاش سخت و پردردی می‌نمایند

تصنیف تغزلی

این گونه تصانیف خود را مقید به رعایت تمام اوزان یك غزل می‌نماید و با انتخاب چهار تا پنج بیت از یك غزل فرم وزنی شعر را دنبال می‌کند. به این گونه ساخته‌ها بیش‌تر ضربی می‌گفتند که درباره آن صحبت خواهد شد.

تصنیف، چاشنی موسیقی ایرانی بوده و گاهی در جاهای مناسب از آن استفاده می‌شده است. در موسیقی ایرانی، متن آواز اهمیت ویژه داشته و بقیه ضربی‌ها، چهار مضراب‌ها، و تصنیف‌ها برای زیباتر کردن متن آواز یا ساز بوده است. امروزه متأسفانه تصنیف همه زمینه موسیقی ظاهراً جدی ایرانی را در برمی‌گیرد.

ضربی

ضربی‌نوازی یا ضربی خوانی بیشتر هنر بداهه‌پردازی است و قطعاً پیش ساخته محسوب می‌شود. همانگونه که از نامش پیدا است باید بر پایه ریتمیك استوار باشد.

ضربی خوانی به دلیل بداهه بودنش، تسلط بسیار زیادی می‌خواهد. اگر ضربِ خواننده یا نوازنده کمی ضعیف باشد ـ که متأسفانه امروزه هست ـ این هنر پیشرفت نمی‌کند. تا اواخر دوران قاجار و اواسط دوران رضاشاه، هنوز افرادی مانند رضا روانبخش، همدانیان، و حسین تهرانی، با کیفیت‌های مختلف، به این هنر، اعتبار جدیدی دادند. ضربی خوانی بیش‌تر هنر تمبك نوازان بود که به ضرب مسلط بودند و با صدای دو دانگ به این کار مبادرت می‌ورزیدند؛ مانند حاجی‌خان و عبدالله‌خان دوامی.

فرم ضربی‌خوانی

این فرم بیش‌تر در بین راه دستگاه‌خوانی روی مقامات میانی صورت می‌گرفت و در ابتدای آواز

معمول نبود. شاید به خاطر ظرفیت اندك بعضی از گوشه‌ها، زمان ضربی‌خوانی به وسعت گوشه‌ها می‌افزود.

ضربی‌خوانی در اثر تکامل، به هنر بسیار ظریفی مبدل شد و به شیوه‌های متفاوتی تقسیم گردید.

استفاده از ضرب‌های پیچیده و خردکردن آن در پایه‌های گوناگون، گاهی کارنوازندگان را مشکل می‌کرد.

اصولاً ضربی‌خوانی هنری بود که خوانندگان رسمی به آن زیاد علاقه‌ای نشان نمی‌دادند و آن را برای شخصیت‌شان کوچك می‌دانستند. در مکتب تهران خوانندگان رسمی به این کار تن نمی‌دادند و حداکثر به خواندن تصنیف قدما اکتفا می‌کردند.

این فرم بیشتر در دست نوازندگان و خوانندگان ضرب‌نواز یهود و مطرب‌های روحوضی بود. نوع معمول این نوع ضربی‌خوانی که سابقه بسیار طولانی دارد، فرم بحرطویل است که هیچگاه وارد موسیقی جدی نشد، در صورتی که می‌توانست موسیقی هنری را تکامل بخشد. در فرم بحرطویل، طول اشعار وزن کوتاه دارند و قافیه‌ها بیشتر شکسته می‌شوند، مانند:

برفتم بر در شمس العماره همان جایی که دلبرخانه داره، بگفتم من مسکین، من بی‌چیز دَرُبازکن که من عبدالکریمم دَرُبازکن و...

شاید ضربی خوانی پایهٔ اصلی تصنیف خوانی باشد که تکامل یافته است. خوانندگانی که به این هنر آراسته بودند، خود تنبك می‌زدند و تنبك نوازان اکثراً ضربی‌خوان نیز بودند. استاد برومند همواره از ارزش این هنر سخن می‌گفت و رضا روانبخش را که خود نیز چندی نزدش کار کرده بود، می‌ستود

امروزه تنبك‌نوازان کمتر به این هنر و ریزه کاری‌هایش آشنایی دارند، آخرین بازماندهٔ این هنر، استادارجمند ناصرخان فرهنگ فر است که گاهی با ضربی‌خوانی در مجالس موسیقی، نوازندگان را غافلگیر می‌کند.

هنر ضربی‌خوانی همان‌گونه که یاد شد، بسیار قدیمی و یکی از بارزترین هنرهای شناخته شدهٔ مرشدان زورخانه است. این سنت به صورت بسیار هنری، با خوانندگی غزلیات ناب ایرانی در دست این مرشدان باقی مانده است که کمتر نوازنده ضرب بدان توجه دارد.

گاهی در ضربی خوانی از ضرب‌های ادواری تندنیز استفاده می‌شود و به این هنر حالت رزمی‌ای می‌دهد که در ورزش باستانی و مراسم خانقاهی نقش مهم دارد.

بعضی از موسیقی‌دانان، به خاطر عدم آشنایی با این هنر، به ساخت ضربی می‌پردازند و نامش را تصنیف می‌گذارند که اصلا دو فرم مختلف هستند. این روزها این اشتباه زیاد اتفاق می‌افتد.

از آنجا که ضربی‌خوانی بیشتر بر روی مقامات کوچك یا آوازها (منظور از آوازها ۵ آواز و ۷ دستگاه موسیقی ایرانی است) صورت می‌گرفت و تصنیف‌ها بیش‌تر بر هنر دستگاهی بود، تعداد تصانیف قدیمی در دستگاه زیاد و در آوازها کم است. کسانی که روی پایه‌های کوچك تصنیف می‌سازند، بیشتر به فرم ضربی‌خوانی نزدیك می‌شوند.

تلفیق کردن دوریتم همزمان در این فرم، آن را بسیار پیچیده کرده است، کاری که مرشدان زورخانه و بعضی از نوازندگان ضرب مانند ناصرخان فرهنگ فر انجام می‌دهند. با این تسلط است که در زد و خوردهای حرفه‌ای در مجالس هنری، ضربی‌خوانان به جنگ نوازندگانی می‌روند که غرور آن‌ها را گرفته است.

استاد دوامی نقل می‌کرد:

«روزی که منزل استادمیرزاعبدالله بودیم، حاجی خان ضرب گیر نیز حضور داشت و استاد در حال نواختن چهارگاه با تار بود و ما نیز در آن بعدازظهر گرم به آن گوش می‌کردیم. حاجی خان که کمی کسالت داشت در گوشهٔ اتاق نشسته بود و حال این که با استاد همراهی کند، نداشت. پس از پایان چهارگاه در زده شد و آقای وزیری وارد اتاق شدند و پس از سلام نشستند. تار جناب میرزا در مقابلشان بود و پس از اندك زمانی، وزیری بدون اجازه استاد تار را برداشت و یك دستگاه پرزور را شروع نمود و ما که به استادمان احترام زیادی می‌گذاشتیم بسیار ناراحت شدیم. چرا که بدون اجازه و رخصت از استاد اقدام به این کار نموده بود. در انتهای نوازندگی وزیری بود که دیدم حاجی خان آرام آرام نزدیك آمد و با آخرین مضراب تار وزیری شروع به خواندن تصنیف ضربی کرد. خدا آن روز را برای هیچ نوازنده‌ای نیاورد. حاجی خان با این ضربی‌ها و تصانیف نشان داد که وزیری ضرب موسیقی ایرانی را نمی‌داند. وزیری مرتباً ضرب‌ها را می‌انداخت و خراب می‌کرد. پس از پایان این زورآزمایی، وزیری با دلخوری مجلس را ترك کرد. پس از رفتن وزیری، حاجی خان فرمود: این جوان تازه کار و متجدد، حالا از فرنگ آمده تا استاد ما را دست بیاندازد».

همان گونه که این داستان نشان می‌دهد، این هنر بسیار پیچیده و مشکل بود و اگر کسی در آن ممارست نمی‌کرد موفق نمی‌شد در آن مسلط شود. همین بلا را در مجلسی که پرویزیاحقی حضور داشت و ادعا می‌کرد که ضربش بسیار خوب است، استادبرومند بر سر او آورد. (نقل از استادبرومند).

خوانندگان و ضرب نوازان باید برای پیشرفت این هنر که در معرض نابودی است، اندیشه‌ای اساسی کنند تا این هنر از بین نرود. با تفأل از روی دیوان‌ها و با خواندن و زدن اشعار موزون، آن را فراگیرند و آموزش دهند؛ هنوز نامداران این هنر در زورخانه‌ها در قید حیات هستند و افرادی مانند ناصرخان فرهنگ فر نیز می‌توانند کمك شایانی بنمایند.

فرم رنگ

همان گونه که از نامش پیدا است، انسان را به رقص وامی‌دارد. در ردیف موسیقی ایرانی، همهٔ این رنگ‌ها در فرم بلندی به نام شهر آشوب گردآمده‌اند.

شهرآشوب‌ها طوری ساختمان بندی شده‌اند که با فرم رقص کلاسیك دوران قاجار هماهنگی داشته باشند. فرازهای شهرآشوب‌ها همواره قطع شده و محل انفصال رقص و فرم‌های آن است. هر فراز شهرآشوب برای نوعی از رقص درست شده و به همین خاطر شهر آشوب با یك ریتم (سرعت اجرا) اجرا نمی‌شود. ابتدای آن آرام و رفته‌رفته تند و کند می‌شود. طراحی رقص و ریتم‌ها و آکسان‌ها و سکوت‌های این فرم از موسیقی ایرانی، تنوع بی‌نظیری به رقص کلاسیك ایرانی داده است. با یکی از فرم‌های رنگ شهرآشوب، رقص مجسمه نیز انجام می‌شده و گاهی آکروباسی‌هایی مانند معلق زدن، چرخ‌زدن، استکان گذاشتن روی پیشانی، این هنر را نمایشی‌تر می‌کرده است. به کارگیری با پیچ‌های زنگ‌دار و دست‌پیچ‌های زنگ‌دار و زنگوله‌های کلاسیك و حتی اجرای شهرآشوب نوازی، به خاطر مشکلات ناشی از بعضی تحریم‌ها و تجددطلبی، از میان رفته یا دارد می‌رود. بارزترین نوع آن در رقص‌های مردم تبریز و بعضی شهرهای حاشیه کویر، هنوز باقی است.

تبریز به خاطر ولیعهدنشین بودنش (در قدیم) بیش‌تر این سنت را حفظ کرده است. فرزندان دربار قاجار، برای آموزش هنری و رزمی و آداب معاشرت درباری، به این شهر فرستاده می‌شدند تا با فرهنگ ملی بیشتر آشنایی یابند؛ کاری که در زمان پهلوی با رفتن به سوئیس رخ داد.!!!

رنگ‌های ردیف یا شهرآشوب‌ها و ضربی‌هایش، مانند حربی ـ که نوعی رقص جنگ است ـ و رنگ یك چوبه (رقص چوبی که با آن قوچانیان و قشقاییان می‌رقصند) که هنوز با همین نام در بین مردم ایالت‌های ایران وجود دارد، از محتوای بسیار خوبی برخوردارند و همین محتوا باعث می‌شود خود را از رنگ‌های بازاری، که نوع شعف آن متفاوت است، جدا کنند.

در اواخر دوران قاجار ـ که فرم‌های پیش ساخت از اهمیت خاصی برخوردار شد ـ کسانی همچون درویش و نی‌داود و شهنازی، به ساخت این گونه رنگ‌ها مبادرت کردند و این فرم بسیار زیبا را به صورت بسیار هنری تکامل بخشیدند. رنگ‌های این اساتید به معنویت موسیقی کمك شایانی کرده و سماع عرفانی را تقویت می‌کند؛ البته غرض شادمانی سطحی نیست، که آن نیز باید در موسیقی ایرانی جائی داشته باشد.

امروز جای رنگ‌ها را چهارمضراب‌ها گرفته‌اند، با این تفاوت که پیش ساخت ندارند و به همین دلیل به تکرار مکررات تبدیل شده‌اند. اکثر نوازندگان رادیویی منهای چند نفر، **همه چهار مضراب هایشان برپایهٔ بحر:** جولا، جولاده، جولانخ ده، نخ دمب‌دوزه، دمبم بدوزه ـ بنا شده است. به همین خاطر است که اکثر مردم در سالن کنسرت‌ها دلشان می‌خواهد با چهار مضراب‌های روزدست بزنند، در صورتی که رنگ‌ها و چهار مضراب‌های هنری، مانند کارهای درویش، این فرم‌ها را به پدیدهٔ هنری‌تر که **سمتش با موسیقی مصرفی فرق می‌کند، تبدیل کرده است.**

اما باید اذعان داشت که فرم‌رنگ، به هر حال فرمی است برای رقص ایرانی؛ اما نوعی از آن می‌تواند برای سماع روحانی نیز استفاده شود؛ مانند رنگ‌های درویش‌خان که هرچه درستی است از این مرد بزرگ ووارسته داریم. این گونه افراد روحانی و هنرمند هرگز نمرده و همواره با ما زندگی می‌کنند.

● به نقل از کتاب سال شیدا

آخرین قربانی...

نگاهی به فیلم «آخرین امپراتور» ساخته برناردوبرتولوچی

□ محمد سلیمانی

برناردوبرتولوچی یکی از خوش اقبال‌ترین فیلمسازان غیرآمریکایی است که توانسته است در هالیوود جایگاه ویژه‌ای برای خود دست و پا کند و حالا به عنوان یك فیلمساز معتبر ایتالیایی که در هالیوود فیلم می‌سازد، به یکی از پرآوازه‌ترین فیلمسازان یکی ـ دو دههٔ اخیر بدل شود. ساختن فیلمی چون آخرین امپراتور برای فیلمسازی خارجی که قرار است چندین میلیون دلار را صرف ساختن یك فیلم تاریخی و پرهزینه کند، یك امتیاز ویژه محسوب می‌شود. به ویژه اگر فیلم این کارگردان خوش شانس، برندهٔ ۹ جایزهٔ اسکار هم بشود و حیرت همگان را برانگیزد. البته این فیلم شایستگی دریافت این تعداد جایزه را داشت. حیرت همگان نه به خاطر کیفیت فیلم ـ بلکه به خاطر اعطای این تعداد جایزه به فیلمی است که یك فیلمساز غیرآمریکایی آن را روانهٔ اکران سینماهای آمریکا کرده است. برتولوچی، قطعاً استعداد کم نظیری است.

□



برتولوچی، یك کارگردان حرفه‌ای تمام عیار است. این را براساس کیفیتهای بسیار بالای فیلم مورد بحثمان و چگونگی تولید و آماده نمایش شدنش می‌گویم که خود در عرصهٔ هنر هفتم حکایتی است کم نظیر. او با تلاش فراوان زندگی شخصیت تاریخی موردنظرش را ـ که اتفاقاً در طول فیلم نشان می‌دهد که اغلب غمخوار او نیز هست ـ در یك مقطع مهم تاریخی و در سالهایی که جهانیان به واسطهٔ شعله‌ور شدن آتش جنگهای بزرگ منطقه‌ای و بین المللی روزگار سختی را می‌گذرانند، بر پردهٔ عریض سینما به تصویر می‌کشد. او در مقایسه با رقیبانش، مهمترین برگ برنده را به دست می‌آورد. فیلم، به ظاهر قصد به تصویر کشیدن گوشه‌ای از تاریخ اجتماعی ـ سیاسی کشور چین را دارد. اما با نگاهی جدی و عمیق به شخصیتهای داستان و چگونگی پرداخت دراماتیك آنها، می‌توان دریافت که برتولوچی با استفاده از حق فیلمبرداری در شهر ممنوع ـ که قطعاً با تلاشی خستگی ناپذیر آن را به دست آورده است ـ شخصیت اصلی درام تاریخی و به اعتقاد نگارنده تا حدود زیادی شخصی‌اش را در لوکیشنی حاضر و آماده که تنها بازیگران اصلی و سیاهی لشگرها با لباسهای دوخته شده در آن چیده شده‌اند به تصویر کشیده است.



برگ برنده برتولوچی استفاده از لوکیشن شهر ممنوع و در اختیار داشتن فیلمبرداری بسیار ماهر و توانا و استفاده از کادراسکوپ است.

بسیار مایلم که قبل از بررسی محتوایی فیلم، نگاهی گذرا به ساختار تکنیکی فیلم داشته باشم، چرا که معتقدم ویژگی اصلی فیلم آخرین امپراتور و آنچه که آن را بسیار تأثیرگذار کرده است، شناخت درست برتولوچی از مقولهٔ سینما و ارائه کاری به ظاهر متفاوت و مدرن، اما در اصل کلاسیك و قانونمند، است.

آخرین امپراتور نمونه واقعی سینمایی است که در عین جذاب و سرگرم کننده بودن و جذب مخاطبان فراوان دررده آثار اندیشمندانه و گرانقدر سینمای جهان قرار می‌گیرد و این همه، ناشی از شناخت است. شناخت و شناخت.

برتولوچی، هیچگاه داعیه آوانگاردم بودن و به هم‌ریختن اصول پذیرفته شدهٔ سینما را نداشته و ندارد. او با استفادهٔ درست از کلیشه‌های پرداخت کلاسیك در سینما (نگاه کنید به نوع روابط پویی با همسرانش و فضای ملودراماتیك فیلم در برخی لحظات) به نسبت نمونه‌های مشابه، کاری متفاوت ارائه کرده است. تفاوت را در سبك و نوع نگاه برتولوچی به مدیوم سینما نمی‌بینیم، بلکه آگاهی بیشتر او از ویـژگیهای منحصر به فرد و ذاتی سینماست که اثربرجسته او را در مقایسه با سایر آثار مشابه، متفاوت و متمایز نشان می‌دهد.

برتولوچی در گام نخست که انتخاب شیوهٔ روایتی خاص برای به تصویر کشیدن یك دوره تاریخی به قدمت چنددهه است، آگاهانه عمل کرده و از شیوهٔ بازگشت به گذشته استفاده می‌کند. امپراتور پویی که حالا به دست گاردهای ارتش سرخ اسیر شده است، گذشته پرفراز و نشیبش را به یاد می‌آورد. بخشی از این وقایع به صورت خاطرات پویی و بخشی دیگر براساس خاطرات رجینالدجانستون معلم اسکاتلندی او در دوران نوجوانی و جوانی نقل می‌شود. استفاده از فلاش بك، تنها راه درست و اصولی انتخاب اجزای

مناسب و مورد نظر رویدادهای تاریخی و بازگو کردن آنها در چنین فیلمی است.

کارگردان در بهره گیری از فلاش بك و لحظه استفاده از آن هم هوشیارانه عمل کرده است. در نیمه اول فیلم و جایی که امپراتور به سنین بلوغ و ازدواج می‌رسد، به واسطهٔ نگرش خاص برتولوچی به شخصیت امپراتور پس از لحظات حساس عاطفی ـ مثل رفتن دایه از نزد پویی، مرگ مادرش و... ـ تصویر قطع می‌شود به زمان حال و اسارت پویی. فیلمساز از این ترفند آگاهانه برای کمرنگ کردن تصویری خشن و احیاناً منفی که از امپراتور در ذهن تماشاگر ساخته شده، استفاده می‌کند و در عمل موفق نیز هست.

همان طور که گفته شد، بهره گیری فیلمساز از کادر اسکوپ هم یك اقدام آگاهانه دیگر از جانب فیلمساز و فیلمبردار است. استرارو در این بهترین کار سینمایی‌اش ساختمانهای عظیم شهر ممنوع را تام و تمام در کادر عریض جای می‌دهد و زاویه دید تماشاگر را در این لوکیشن خاص گسترده تر می‌کند. این زاویهٔ دید به واسطهٔ استفادهٔ مکرر فیلمساز از تراولینگ و حرکت رو به جلو و عقب دوربین، پیوسته وسیع و وسیعتر هم می‌شود دوربین سیال استرارو نرم و متناسب با نوع صحنه‌ها، تماشاگر را به ضیافتی باشکوه از رنگ و نور و زیبایی می‌برد، اما برتولوچی آگاهانه و به عمد از تأکید صرف بر معماری شهر ممنوع و همین طور ویژگیهای رفتاری ساکنان شهر و برخوردشان با مردم خارج از آن، خودداری می‌کند و تنها در چند پلان کوتاه به کنجکاوی تماشاگران پاسخ می‌دهد. اگر هم در جایی مثلاً بر جزئیات مراسم تاجگذاری امپراتور سه ساله تأکید می‌کند، در جهت ایجاد نوعی تضاد میان روحیات وخلق وخوی یك بچه سه ساله و جماعت بی‌شماری از خواجگان شهر ممنوع است که بی‌توجه به سن و سال ولی نعمتشان، کارخودشان را می‌کنند همچون روبات‌هایی که لباسهای سنتی به بر کرده‌اند.

نکته‌ای که ذکر شد، به اعتقاد نگارنده، یکی از مهمترین ویژگیهای ساختاری فیلم است که تأثیر مستقیمی بر پرداخت درست و اصولی درام پرکشش فیلم داشته است.

□□

برتولوچی همه را غافلگیر می‌کند. بسیاری بر این عقیده بودند که برتولوچی به عنوان فیلمسازی که امکانات ویژه‌ای را از دولت کمونیست چین دریافت کرده، قطعاً فیلمی مائوئیستی و صرفاً در جهت خوشایند دولت چین کمونیست را روانه پرده سینماهای جهان خواهد ساخت که نمایش آن هم قطعاً می‌توانست با واکنشهای سخت برخی کشورهای سرمایه سالار مواجه شود و فیلم با همه کوششی که برای ساخته شدنش به کار گرفته شده مورد توجه اعضای آکادمی هم قرار نگرفته و ممکن است جایزه اسکار هم به آن تعلق نگیرد. اما پس از اکران فیلم، همگان به این نتیجه رسیدند که برتولوچی با تیزهوشی فراوان، شخصیتهای فیلمش را به گونه‌ای پرداخت کرده که کمتر نشانی از یك دیدگاه چپ و یا راست سیاسی در آن دیده می‌شود. آغاز و انجام فیلم ـ یعنی آنچه که برای همیشه در یادها باقی می‌ماند ـ به گونه‌ای طراحی شده که انسان، فارغ از دیدگاههای سیاسی خالص مسیری را که سرنوشت برایش رقم زده در پیش می‌گیرد. این دیدگاه جبری نسبت به زندگی، رشد و تصمیم گیریهای انسانی چون یك امپراتور که در سه سالگی به تخت می‌نشیند و چنان سرنوشتی برایش رقم می‌خورد، گرچه قدری آزاردهنده به نظر می‌رسد و نقش شخص امپراتور را در تصمیم گیریهایش و انتخاب راههای مختلف حکومت و زندگی کمرنگ جلوه می‌دهد، اما به فیلم و فیلمساز برای پرهیز از دامن زدن به یك پرداخت و بیان صرفاً سیاست‌زده و دور شدن از شخصیت واقعی انسان و به تبع آن، ضعف مفرط شخصیت پردازی و... کمك کرده است.

سیاست در فیلم آخرین امپراتور تنها تا حدی مورد توجه قرار گرفته که مستندات تاریخی فیلم ـ که گویا البته چندان هم برای برتولوچی حائز اهمیت نبوده‌اند ـ مورد سؤال قرار نگیرد.

خشونت حاکم بر زندان محل نگهداری جنایتکاران جنگی که پویی، امپراتور مخلوع چین همچون سایرین در آن به سر می‌برد، بیشتر از آن که نشان دهندهٔ یك پاکسازی انقلابی باشد، نمایانگر فروریختن یك انسان به ظاهر مقتدر و به پایان رسیدن یك دوره تاریخی است که قربانی اصلی آن کسی نیست جز یك عروسك خیمه‌شب بازی که عنوان امپراتور براو نهاده بوده‌اند.

موضع برتولوچی درمقابل موجودی چون پویی، به عنوان انسانی که صاحب یك قدرت ظاهری در چارچوب یك شهر ممنوع ـ که البته می‌تواند به عنوان یك چهاردیواری که صاحبش اجازه خروج از آن را ندارد، نماد خیلی چیزهای دیگر هم باشد ـ است، مشخص و تا اندازه‌ای واضح است. فیلمساز، آشکارا در برابر وضع تاریخی خاصی که پویی از سنین طفولیت تا جوانی و میانسالی با آن روبرو می‌شود و سرنوشت او در چنین پروسه غیرقابل کنترلی، موضعگیری می‌کند. او از زندگینامه پرفراز و نشیب آخرین امپراتور چین، لوکیشن بی‌نظیر شهر ممنوع و فرجام این درام تاریخی جذاب و پرکشش به خوبی بهره می‌گیرد و حرف جهان شمول‌تری را مطرح می‌کند.

بدون آن که بخواهیم در چنین نوشته‌ای به نقد دیدگاههای جامعه‌شناسانه برتولوچی که ـ شاید با برخی از آنها مخالف هم باشیم ـ بپردازیم، ناگزیر از اشاره به این واقعیت انکارناپذیر هستیم که برتولوچی در بیان حرف قابل بحثی که چگونگی قرار گرفتن انسانهای مختلف در شرایط اجتماعی ـ تاریخی متفاوت و واکنش نشان دادن ناگزیر یا به اختیار برخی از آنها در برابر تغییر و تحولات اجتماعی است، در کنار روایت بخشی از تاریخ یك سرزمین به توفیق کاملی دست پیدا می‌کند. چرا که دید او نسبت به شخصیتهای فیلمش تا اندازه زیادی روانکاوانه است و صرفاً به خاطر موضوع تاریخی فیلم در زمینهٔ شخصیت‌پردازی آدمها موضعی انفعالی اتخاذ نمی‌کند. چگونگی برخورد کودك سه ساله با ملکه بیمار، نگاه او به آدمهای پیرامونش، جست و خیزهای کودکانه، قضیه آن جیرجیرك و... دیگر یك واقعیت تاریخی نیستند که مو به مو مطابق اسناد و مدارك تاریخی به تصویر کشیده شده باشند. چنین پرداختی برمی‌گردد به نگاه خاص برتولوچی به انسان درکشاکش واقعیتهای تاریخی و بستری که در آن رشد می‌کنند.

پویی سه ساله و مبهوت و کمی هم برآشفته، از حرکات یکی از درباریان تقلید و در برابر ملکه تعظیم می‌کند. لحظه‌ای بعد او به شخصیت واقعی و کودکانه‌اش نزدیك می‌شود و جست و خیزکنان در پشت ستونهای بارگاه ملکه مخفی می‌شود. پس از مرگ ملکه، توجه پویی به پرده‌ای بزرگ و زردرنگ که دستخوش بادی ملایم است، جلب می‌شود. او به سوی پرده می‌دود و همچنان که در دنیای کودکانه‌اش سیر می‌کند و پرده را مشتاقانه پس می‌زند، به ناگاه چشم‌اندازوسیعی از محوطه بازشهر ممنوع و جماعت بیشماری از خواجگان که در برابر او سرتعظیم فرود می‌آورند، جلب می‌شود. پویی آشکارا یکه می‌خورد و لحظاتی بعد پویی خردسال، شیفته صدای جیرجیرك می‌شود. یك موجود کوچك توجه او را جلب می‌کند. از این لحظه به بعد تأکیدات تصویری و بسیار قابل توجه برتولوچی بر زندگی خانوادگی و برخورد پویی با مادر و دایه‌اش و بعد همسرانش آغاز می‌شود و در این لحظات است که موسیقی درخشان هرسه آهنگساز فیلم به کمك برتولوچی و تصاویر می‌آیند، تأثیر این موسیقی به ویژه درسکانس مرگ مادر و تصمیم پویی نوجوان برای حضور بر مزار مادر و مقاومت گارد محافظ شهر در برابر خروج او، بیشتر حس می‌شود. دریك سکانس برجسته دیگر هم شاهد تأکید فیلمساز برزندگی خانوادگی امپراتور هستیم. جایی که پویی و همراهانش قصد خروج از منچوری را دارند و امپراتور پس از مدتها با همسر معتاد و بیمارش روبرو می‌شود. به این ترتیب اگر ناتوانی جنسی امپراتور را هم ـ که از نسخه به نمایش درآمده این فیلم در ایران حذف شده است ـ به دیگر ویژگیهای آن اضافه کنیم، برتولوچی تصویر نسبتاً کاملی از شخصیت امپراتور در شهرممنوع خارج از آن ارائه می‌کند. شخصیتی که در پایان مرثیه‌ای غم‌انگیز برایش سروده می‌شود. او از تنها ویژگی که علاوه بر مقامش او را از دیگر مردان داخل شهر ممنوع متمایز می‌کند بی‌بهره است. و عاقبت او در شرایطی ناپدید می‌شود که راهنمای شهرممنوع که حالا تبدیل به موزه شده است، او را مرده می‌نامد.

جیرجیرك امپراتور حالا در دستان کودکی از نسل چین نو است. کودکی که او هم قطعاً درپروسه تحولات اجتماعی کشورش و در چنین ظرفی شکل می‌گیرد. اما پویی آخرین امپراتور چین بود. یك دوره تاریخی به پایان می‌رسد؛ با یك قربانی □





درسهایی دربارهٔ داستان‌نویسی - (بخش آخر)

خوانندگان با ذرّه‌بین نقد داستان نمی‌خوانند

لئونارد بیشاب

ترجمهٔ محسن سلیمانی

■ دربارهٔ نویسنده

لئونارد بیشاپ داستان نویس، ویراستار و استادِ دانشگاه است و اینک در ایالتِ کانزاسِ آمریکایِ شمالی زندگی می‌کند. وی سالها پیش برای نخستین بار به اتفاق جیمزت. فارل کلاسهای نویسندگی خلاق را در دانشگاهِ کلمبیایِ آمریکا راه‌اندازی کرد. به علاوه تاکنون در دانشگاههایِ نیویورك و کالیفرنیا نیز به تدریس در رشتهٔ نویسندگیِ خلاق پرداخته و در کنفرانسهایِ زیادی دربارهٔ «داستان نویسی» سخنرانی کرده است. بیشاپ علاوه بر انتشارِ آثارِ مختلفی در مجلاتِ اسکوائر، نیشِن و نی‌یوورلد رایتینگ، چندین رمانِ پرفروش ازجمله خدایِ ابدی وازلی[1] و کشمکش با تقدیر[2] منتشر کرده است.

۳۰۰. در شروعِ نویسندگی از اطناب استفاده کنید

نویسندگانِ حرفه‌ای به نویسندگانی که تازه می‌خواهند رمانِ اولشان را بنویسند توصیه می‌کنند که از اطناب استفاده کنند. و فرضِ همگی بر این است که نویسندگان تازه‌کار مجبورند برخی از مطالبِ اولیهٔ خود را بازنویسی و مجدداً محتویاتِ رمانشان را ارزیابی کنند. اطناب نیز مانندِ احساساتی (ملودراماتیك) نویسی، مزیتهایِ زیادی دارد که در نظر اول مشخص نیست. در ابتدا گویی نویسنده وقت و نیرویش را تلف می‌کند و چیزهایِ بیهوده‌ای را به‌رویِ کاغذ می‌آورد؛ ولی این تصورِ غلطی است.

منظور از اطناب این نیست که شما بد بنویسید. امکانِ بازنویسی، جوازی برایِ ضعیف‌نویسی نیست. باید تك تكِ اجزایِ رمان را خوب بنویسید. اطناب یعنی اینکه شما بیش از اندازه کاوش کنید و بنویسید. با این حال چیزهایی را که از اثرِ نهایی خود حذف می‌کنید لزوماً به معنیِ حذفِ محتوایِ رمان نیست. شما چیزهایی را که نیازی به آنها نیست و یا چیزهایی را که قبلاً (منتها به طورِ ضمنی یا به صورتی دیگر) درِ رمان

آورده‌اید حذف می‌کنید. اما رمان را از محتوا خالی نمی‌کنید بلکه آن را به شکلی وحدت یافته، منسجم‌تر و قوی‌تر ارائه می‌دهید.

محتوا را باید ابتدا در داستان یا طرح جای داد و بعد آن را به عنوانِ واقعیتی تثبیت شده به حساب آورد. اگر شما مطالب را قبل از اینکه به رویِ کاغذ بیاورید، در ذهنتان ویرایش کنید و تصمیم بگیرید چه چیزی را حذف کنید، در حقیقت چیزی را حذف نکرده‌اید. چون نمی‌توان چیزی را که وجود ندارد حذف کرد. درواقع اگر شما قبل از نوشتن ویرایش کنید، صرفاً گمان کرده‌اید که مطلبی نامربوط است. اما اگر پس از نوشتن، آن را جرح و تعدیل کنید، دیگر کاملاً مطمئن اید که آن جملات زائد است.

کشفِ نویسنده دو مرحله‌ای است. در مرحلهٔ اول مطالبی را که برای رمانش لازم است کشف می‌کند و می‌نویسد و در مرحلهٔ بعدی مطالبِ زائد را کشف و از نوشته‌اش حذف می‌کند. کم کردن مطالب غیرضروری از رمان راحت‌تر از افزودن مطالب ضروری بدان است. به علاوه بین رمانی که دارایِ اطناب است و رمانی که از کمبودِ مطلب رنج می‌برد فرقِ اساسیِ دیگری نیز هست. وقتی رمان دارای اطناب را بازنویسی می‌کنید در حقیقت رمان کاملی را که مطالبش بیش از حد کش داده شده، بازنویسی می‌کنید اما وقتی رمانی را که از کمبودِ مصالح رنج می‌برد بازنویسی می‌کنید در حقیقت رمانتان را تمام نکرده‌اید بلکه به دلیل اینکه ناقص است هنوز مشغولِ نوشتنِ آن هستید.

۳۰۱. در صحنه‌هایِ انفعالی، از بازگشتِ به گذشته استفاده کنید

زمان و جایِ گریز زدن از زمانِ حال به گذشته و استفاده از بازگشت به گذشته را باید دقیق انتخاب کرد. اگر نویسنده در گرماگرمِ حادثه از بازگشتِ به گذشته استفاده کند، ممکن است سرعتِ پیشروی داستان را متوقف کند و بارِ نمایشی حادثه را از بین ببرد. و باز اگر گفتگوهایِ شخصیت را که افشاگر اطلاعاتِ مهمی است قطع کند و از بازگشتِ به گذشته استفاده کند، انسجامِ متنِ گفتگو را از بین برده است. و بالاخره اگر وی وقتی که شخصیت دارد واکنشِ تند و تیز احساسی یا ذهنی در برابرِ وضعیتی نشان می‌دهد و در نتیجه نکته‌ای را کشف و تغییر می‌کند، مکاشفهٔ شخصیت را متوقف و از بازگشت به گذشته استفاده کند، تأثیرِ مکاشفهٔ درونی را از بین برده است.

مثال: رایان و شریکش که درحالِ ساختنِ ساختمان بزرگی هستند، در ماه اکتبر به طبقهٔ پانزدهم ساختمان می‌روند. رایانِ پایش به جایی گیر می‌کند و رویِ شریکش می‌افتد و شریکش نیز از داربست ساختمان به پایین پرت و کشته می‌شود. نه ماه بعد رایان موقعِ اعتراف پیش کشیش، شدیداً احساساتی می‌شود و یاد آن حادثه می‌افتد و وقتی کشیش از او می‌خواهد که اعتراف کند، دچار مکاشفه می‌شود و می‌فهمد که او شریکش را کشته: چون می‌خواسته به تنهایی صاحبِ شرکت شود، عمداً خودش را رویِ او انداخته و او را به پایین هل داده بود.

اگر مکاشفهٔ رایان را قطع کنیم و از طریقِ بازگشتِ به گذشته به حادثه‌ای که خواننده در صحنهٔ قبلی آن را خوانده است گریز بزنیم، پیشرویِ جریانِ احساسات را سد و ضربهٔ مکاشفهٔ شخصیت را دفع کرده و از بین برده‌ایم.

بنابراین زمانی که شخصیت غیرِ فعال یا در حالتِ انفعالی و به زبان دیگر درحال انجامِ کاری پیش پا افتاده یا کاری است که به کسی صدمه نمی‌زند (تعویض لاستیکِ ماشین، شستنِ لوله‌های آزمایشگاه، رخت‌شویی، آرایش کردن و غیره) باید از بازگشتِ به گذشته استفاده کرد. اما هنگامی که باید صحنه به طورِ مداوم و لاینقطع پیش برود، نباید از بازگشتِ به گذشته استفاده کرد. بلکه باید صحنه را تا جایی که توقفِ آن و بازگشت به گذشته لطمه‌ای به آن نمی‌زند، ادامه داد و بعد بازگشت به گذشته را به کار گرفت.

با این حال هنگامی که صحنهٔ بازگشتِ به گذشته تمام شد قبل از اینکه دوباره به زمانِ حال برگردید، بارِ بالایِ نمایشیِ بازگشت به گذشته را کم کنید تا سرعتِ پیشرویِ زمانِ گذشته با فعالیتِ انفعالیِ زمانِ حال متناسب شود.

۳۰۲. بازگشتِ به گذشته به شکلِ داستانی کامل

احتمال دارد داستانِ کاملی که در گذشته رخ می‌دهد و به موازاتِ داستانِ حال پیش می‌رود نیز ساختاری جذاب و پرکشش داشته باشد. بازگشت به گذشتهٔ داستانی، داستانِ مستقل و مکملی است که در زمانِ خاصِ خودش روی می‌دهد. به همین جهت شخصیتها، درگیریها و حوادثِ خاصِ خود را دارد. شخصیتهایِ اصلی، بازگشت به گذشتهٔ داستانی را به داستانِ زمانِ حال پیوند می‌دهند (چون بازگشت به گذشته داستانِ زندگیِ گذشتهٔ آنهاست) و محتوایِ داستانِ بازگشت به گذشته نیز داستانِ زمانِ حال را تکمیل می‌کند.

مثال: سالِ ۱۸۷۶ «رابی اِلیس کشیش شهرکِ کوچکی در ایالتِ آیداهو است و رازِ وحشتناکی در سینه دارد. وی قاتل است و از زندانِ شهر پیتسبرگ فرار کرده است. وی قبلاً برادرِ بزرگش را کشته و با زنِ بیوهٔ وی ازدواج کرده است. اما مردیکه قبلاً نگهبان زندان بوده، به آن شهر آمده و در آن سکنی گزیده است. مرد رابی را به جا نمی‌آورد اما رابی او را به جا می‌آورد. اینک رابی متوحش است.

داستانِ اصلی، داستانِ زمانِ حالِ رابی است. نویسنده در فصلِ سوم داستانِ تکمیلی (بازگشت به گذشته) را که داستانِ زندگیِ گذشتهٔ رابی است، شروع می‌کند.

مثال: رابی ۱۹ سال دارد و عاشقِ دبره است، اما برادرِ بزرگش جیمبو می‌خواهد با دِبره ازدواج کند. به همین جهت رابی را تهدید می‌کند و به دبره می‌گوید که در صورتِ ازدواج با رابی، رابی را خواهد کشت. دبره فداکاری و با جیمبو ازدواج می‌کند. اما چون جیمبو می‌داند که دبره هنوز عاشق رابی است تصمیم می‌گیرد رابی را بکشد. اما در زد و خوردِ بینِ آن دو، جیمبو کشته می‌شود و رابی به زندان می‌افتد ولی بعد نقشه می‌کشد که از زندان فرار کند.

داستانِ زمانِ حالِ رابی، داستانِ اصلی است. اما نویسنده در موقعِ مناسب، آن را متوقف می‌کند تا داستانِ گذشتهٔ رابی را افشا کند. بعد کم کم برایِ اینکه داستانِ گذشته به داستانِ زمانِ حال برسد، دو داستان با هم تلاقی می‌کنند. وقتی که داستانِ زمان گذشته به پایان رسید، داستان زمانِ حال (از موقعی که رابی و دبره برای اول بار به آیداهو آمدند و رابی کشیش شد) آغاز می‌شود.

محتوا و حوادثِ گذشته مدتها قبل از اینکه با داستانِ زمانِ حال ترکیب و با آن یکی شوند، علتِ عمدهٔ اعمال و احساسات زمانِ حالِ شخصیتها را توضیح می‌دهند. و باز با اینکه داستان گذشته (بازگشت به گذشتهٔ داستانی) داستانِ مستقلی است، وجودش برایِ تکمیلِ زمان حال ضروری است.

۳۰۳. افتتاحیهٔ بی‌ربط

یکی از افتتاحیه‌های گیرایِ داستانِ کوتاه، ساختاری است که در آن صحنهٔ افتتاحیه با داستانی که پس از آن می‌آید مستقیماً ارتباطی ندارد. در حقیقت نویسنده می‌خواهد خواننده این نوع افتتاحیه را که نمایشی است به سرعت درک کند و فقط بعداً که در جایی از داستان قرار گرفت تأثیر و معنی خاصِ آن مشخص شود.

صحنهٔ افتتاحیه: سرخ‌پوستها دورِ کلانتر که به دیرکی بسته شده بود پای می‌کوبیدند و می‌رقصیدند و مشعلهایی را دورِ شاخه‌های خشکِ درختانی که جلویِ پایِ کلانتر که شده بود می‌چرخاندند. کلانتر التماس کنان گفت: «دختر رئیس قبیله را من نکشتم. برادرِ دوقلویم انگس کشته.» رئیس قبیله دست زد و سرخپوستها مشعلها را به طرفِ شاخه‌هایِ خشک پرت کردند. کلانتر داد زد: «برادرِ دوقلویم کشته.»

این افتتاحیه قلابدار نیست. افتتاحیهٔ قلابدار جزئی از متنی است که بلافاصله پس از آن می‌آید و همواره خواننده را به درونِ داستان می‌کشاند.

مثال: وقتی کسی در زد، آخرین بشرِ روی زمین یکه خورد و به سرعت قوطی کنسروهای فاسد شده را قایم کرد.

در این حالت بقیهٔ داستان پس از افتتاحیهٔ بالا می‌آید. اما افتتاحیهٔ نمایشی‌ یی که با داستانِ پس از خود ارتباطِ مستقیمی ندارد، خود به تنهایی یک صحنهٔ مستقل است و درواقع داستانِ فشرده، سریع، مختصر و مفیدی است.

داستان: گاوچرانی در دوردست‌ها مشغول چراندنِ گاوهایش است. همسرش در انباری به مرغ و جوجه‌ها آب و دانه می‌دهد. چهار نفر که تا دندان مسلح هستند به زن حمله می‌کنند. گاوچران که از نجاتِ همسرش ناامید شده، سواره به تعقیب آنها می‌پردازد. اما وقتی به آنها می‌رسد، سرخپوستها همهٔ آنها را دستگیر می‌کنند. سردستهٔ مهاجمان، انگس برادرِ دوقلویِ کلانتر است. سرخپوستها او را می‌شناسند و می‌فهمند که اشتباهاً کلانتر را کشته‌اند و برایِ جبرانِ اشتباهاتشان، گاوچران و زنش را آزاد می‌کنند و چهار نفر مهاجم را به دیرکهایی می‌بندند و می‌سوزانند.

نویسنده معمولاً پس از استفاده از صحنهٔ افتتاحیهٔ ظاهراً بی‌ربط، با قطعِ داستان و فاصله‌گذاری، داستان را با شرح فعالیتِ گاوچرانی که مشغول چراندنِ گاوهایش است شروع می‌کند. درواقع کلِ داستان کم‌کم به صحنهٔ افتتاحیه می‌رسد. و این صحنه افتتاحیه به دلیل اینکه احساس خواننده را به سرعت در چنگ می‌گیرد، وی را برایِ حوادثِ خطِ طرحِ اصلی

آماده می‌کند و او را وامی‌دارد تا داستان را پیش‌بینی کند بسیار گیراست.

۳۰۴. در صحنه‌های زد و خورد، حادثه را متوقف کنید

برای دادنِ اطلاعاتِ بیشتر دربارهٔ شخصیتِ اصلی به خواننده، می‌توانید از شیوهٔ گیرای توقفِ حادثه استفاده کنید. این شیوه به خصوص در صحنه‌های زد و خوردِ منجر به قتل بسیار کارآمد است. در این‌گونه صحنه‌ها مقتول باید همواره شخصیتِ فرعی ولی شناخته شده‌ای باشد.

داستان: کارآگاهی به نام بیلی که تبحر خاصی در نزاع با چاقو دارد، مشغولِ جمع‌آوری مدارکی علیهِ سرمایه‌دارِ بزرگ و بیرحمی است که همسرش را کشته است. وی می‌خواهد با این مدارک به دادگاه شکایت کند. اما سرمایه‌دارِ بزرگ محافظی به نامِ پیتی دارد که آدمکشِ شروری است. بیلی با مدارکِ مستدل از آپارتمانش خارج می‌شود اما پیتی منتظر اوست. هردو با هم کاردهایشان را می‌کشند.

در این لحظه نویسنده حادثه را متوقف می‌کند و برای اولین بار و به شیوهٔ روایی، سوابق گذشتهٔ پیتی را تشریح می‌کند.

مثال: پیتی از کشتن بیلی لذت می‌برد. قیافهٔ کارآگاه، پیتی را یادِ چهرهٔ کلاکیگو می‌انداخت که تا چهارده سالگی که پیتی در پرورشگاه زندگی می‌کرد، بر آنجا حکمفرمایی می‌کرد. کلاکیگو پیتی را با کوچکترین خطایی با جارو یا پاشنهٔ کفشش کتک می‌زد. شبی که از پرورشگاه فرار کرد کلاکیگو در دفترش خوابیده بود. پیتی سرش را برید و از آنجا به دستهٔ جنایتکارانِ دیترویت پیوست.

نویسنده نحوهٔ آشنایی شخصیتِ پلیدِ اصلی داستان: سرمایه‌دارِ بزرگ را با پیتی و اینکه چگونه پیتی واردِ زندگی سرمایه‌دار بزرگ شد شرح می‌دهد و به این ترتیب خواننده را با سوابقِ سرمایه‌دارِ بزرگ نیز آشنا می‌کند. در همین جاست که بذرِ صحنه‌های آینده کاشته و خواننده برای مواجهه با این صحنه‌ها آماده می‌شود. ضمنِ اینکه قدرتِ سرمایه‌دار را در مواجهه با مخالفان خود افشا می‌کند. پیتی فقط به دلیلِ اینکه مظهرِ این قدرت است زنده است.

حرفهٔ خاصِ پیتی باید منجر به حوادثِ زندگی گذشتهٔ وی ـ خشونت و قتل ـ شده باشد. به علاوه نویسنده باید نشان دهد که پیتی تبحر بسیار زیادی در به کارگیری کارد در موقع زد و خورد، دارد تا، وقتی قهرمان او را کشت صرفا ماهرتر از او به نظر نرسد بلکه به نظر برسد که چون حق با او بوده، قدرتِ بیشتری پیدا کرده است. و باز در این حالت زبان روایت نیز باید قوی و نیرومند باشد.

درست است که نویسنده حادثه را متوقف می‌کند اما زد و خوردِ آنها را با مطالبی که به اندازهٔ نزاعِ آنها جذاب است، به تعویق می‌اندازد. سپس دوباره سراغِ قهرمان و شخصیتِ فرعیِ پلید می‌رود و آنها شروع به زد و خورد می‌کنند و شخصیتِ پلید می‌میرد.

۳۰۵. میراث ادبی شما

آیا اصلاً از این بلاتکلیفی دائم در موقعِ نگارش، که از خود می‌پرسید از چه فنی استفاده کنم، درخواهید آمد؟ آیا منبعِ تسلی بخشی هست که با کمک آن جهلِ خود را نسبت به این مسأله توجیه کنید و ساعتها و با اضطرابی ملال‌آور وقت خود را پشتِ میز تلف نکنید؟ بله. بنابراین بهتر است دست از خودآزاری بردارید. چرا که شما مقصر نیستید. مقصر همهٔ نویسندگانِ موفقِ گذشته و حال هستند که با دستاوردهایشان به نحوِ ظالمانه‌ای کارِ شما را مشکل کرده‌اند. چرا که با آثارشان معیارهایی وضع و فنونی را تثبیت کرده‌اند که شما نمی‌توانید به کمتر از آنها رضایت بدهید.

در حقیقت شما مشکلاتی را که آزارتان می‌دهد به وجود نیاورده‌اید. این مشکلات را مردان و زنانِ نویسنده با میراثِ ادبیشان **برای شما** به وجود آورده‌اند. آنها هم اضطرابهای ملال‌آور را تجربه کردند و بالاخره فنونی را که شما نیز می‌خواهید به آنها پی ببرید کشف کردند. اما آنها این فنون را با خود به گور نبردند یا پنهان نکردند. بلکه برای شما به ارث گذاشتند تا آنها را پیدا کنید. برخی از نویسندگانی که شما را دائماً زجر می‌دهند عبارتند از: جین اوستن، چارلز دیکنز، ویلاکاتر، تامس هاردی، جیمز جویس، کاترین منسفیلد، ویلیام فاکنر، ارنست همینگ‌وی، جان اشتاین بک، جیمز. فارل، آلبرکامو و...

اما آنها با ابداع فنونِ نویسندگی، وسعت و پیچیدگی مشکلاتِ کنونی شما را زیاد کردند. قواعدِ شناختهٔ شده نویسندگی عرصه را برای نویسندگانِ موفق نیز منتها در زمانِ خودشان، تنگ می‌کرد. اما آنها با کوششِ طاقت‌فرسا مرزهای فنونِ نویسندگی را وسعت دادند. چرا که مجبور شدند فنونی متناسب با آثارشان کشف و ابداع و خلق کنند. ولی آنچه را که به کار بستند به ارث گذاشتند تا شما نیز بتوانید آثارِ آینده‌تان را بنویسید. همان‌گونه که والدین راه رفتن را به کودکانشان یاد می‌دهند نویسندگان نیز با خلقِ آثاری موفق، به نویسندگانِ پس از خود شیوهٔ به کارگیری فنونِ نویسندگی را می‌آموزند.

البته عیبی ندارد احساسِ جهل کنید و زجر بکشید، اما باید از دانستنِ اینکه بالاخره به همهٔ فنونی که در پی آن هستید دست خواهید یافت خوشحال باشید. اما موقعِ دستیابی، این فنون نیز متقابلاً عرصه را بر شما تنگ خواهند کرد و باز شما نیز فنونِ جدیدی را به راه و رسمِ استادانِ فنِ نویسندگی خواهید افزود و کار نویسندگانِ نسلِ بعد را دشوارتر خواهید کرد.

۳۰۶. سر آزار دهنده

یکی از شگردهای ناپسند و مخاطره‌آمیزِ نویسندگی که اینک باز بینِ نویسندگانِ جدید رایج شده، فنِ سر آزار دهنده است. البته نویسندگانِ اواخر قرنِ نوزدهم این شگرد را به دلیل اینکه شیوهٔ آشنا و خامی است و خواننده را به ستوه می‌آورد و حواسش را پرت می‌کند کنار گذاشتند. اما اینک در دههٔ ۹۰ [زمانِ نگارش کتاب] این شگرد را دوباره به کار می‌گیرند تا خواننده را تحریک کنند و به هیجان بیاورند.

موقعیت: مدیرعاملِ شرکتی به دردسر افتاده است. معاونِ قدرت طلبِ او که مخفیانه سهام عمدهٔ شرکت را خریده است می‌خواهد جای او را غصب کند. مدیرعامل در آستانهٔ خودکشی است. ناگهان دخترش به او می‌گوید: «بابا، من می‌توانم جلویش را بگیرم.» پدر بدبین است اما میل دارد به حرفهای دخترش گوش کند.

سپس نویسنده می‌نویسد: لورتا نقشه‌اش را گفت. پدرش من‌من کنان گفت: «نه من اجازه نمی‌دهم این کار را بکنی.» دختر دستِ پدر را گرفت و گفت: «اما پدر فقط از این راه می‌توانیم جلویش را بگیریم.» عشقِ پدر نسبت به دخترش از چشمانش معلوم بود. گفت: «این کار را برای من می‌کنی؟» دختر گونهٔ پرچین و چروکِ پدرش را بوسید و گفت: «بله پدر. و نقشه‌ام می‌گیرد. اگر این نقشه را سزار بورجا[۳] توانسته پیاده کند، من هم می‌توانم.»

اما نویسنده نقشهٔ لورتا را افشا نمی‌کند. خواننده نیز نمی‌داند که او می‌خواهد چه بکند. حتی موقعی که وی درحالِ اجرای نقشه است خواننده از نقشهٔ وی سر در نمی‌آورد، در حقیقت نویسنده نقشهٔ وی را به اجزای ظاهراً بی‌ربطِ با هم، تقسیم می‌کند. و خواننده کورمال کورمال و قدم به قدم مراحلِ اجرای نقشه را دنبال می‌کند.

مثال: دخترِ مدیر عامل به مکانهای مختلفی سفر می‌کند و به افرادی رشوه می‌دهد. ضمنِ اینکه در بایگانیِ روزنامه تحقیق می‌کند تا به حقایقی پی ببرد. سپس قایقِ تندرو و مقداری طنابِ نایلونی می‌خرد. گاهگاهی نیز نویسنده، پدرِ وی را درحالی که به شدت نگران است تصویر می‌کند.

دختر مدیرعامل صبحِ روزِ تشکیل جلسه هیأت مدیره به همراهِ گواهانی که رشوه گرفته‌اند، سوابق گذشته معاون و ورقه‌های بلندبالایی از ارقامی که ثابت می‌کند معاون اختلاس کرده است واردِ اتاق می‌شود. عکس قایقِ تندرو و طنابِ نایلونی نیز معاون را متوحش می‌کند؛ چنان که از وحشت مچاله می‌شود و به دیوار می‌چسبد و احساس می‌کند که خرد شده است. سپس بلافاصله از فعالیت در شرکت استعفا می‌دهد.

خواننده فقط لحظاتی قبل از فرود ضربهٔ خرد کننده نهایی، نقشهٔ دخترِ مدیرعامل را به طورِ کامل می‌فهمد و نویسنده نیز با افشایِ همان چیزهایی که خواننده حدس زده، بر هوشیاریِ وی صحه می‌گذارد و به این ترتیب خواننده از این انطباق احساسِ رضایت و فکر می‌کند. این کشف به زحمتش می‌ارزیده است. اما استفاده از شگردِ سر آزاردهنده نوعی خطر کردن است. چرا که بسیاری از خوانندگان حوصلهٔ جمع‌آوری و جفت و جور کردنِ اجزای نقشه‌ها را ندارند.

۳۰۷. صحنهٔ زندهٔ مرگ

در رمانهای شخصیت (رمانهایی که شخصیتها در آن مهمتر از خط طرح هستند) باید بر صحنهٔ مرگ شخصیتهای اصلی تأکید کرد و آن را کش داد. چرا که خوانندگان دوست ندارند دشمنان یا دوستانشان خیلی زود بمیرند. به همین جهت صحنهٔ مرگ باید نمایشی باشد و قلب و روح را صفا بدهد و اطلاعاتِ شگفت‌انگیزی را افشا کند.

موقعیت: بیماریِ کشنده‌ای ناگهان پدرِ خانوادهٔ هفت نفره‌ای را که قبراقترین فرد و مرادِ خانواده است، از پا می‌اندازد.

در این داستان از دو نوع صحنهٔ مرگِ شخصیتِ اصلی می توان استفاده کرد: ۱) صحنهٔ پس از مرگ و ۲) صحنهٔ زندهٔ مرگ.

(۱) صحنهٔ پس از مرگ بر اهمیت و تأثیرات بعدیِ مرگِ پدر خانواده تأکید می کند. (۲) اما صحنهٔ زندهٔ مرگ بر تأثیراتِ آنیِ مرگِ شخصیتِ اصلی بر اعضایِ خانواده ـ که در لحظاتِ آخرِ زندگی وی بر بالینش حاضر شده اند ـ تأکید می کند.

صحنهٔ پس از مرگ شخصیتها را پس از لحظاتِ پرالتهابِ مرگِ شخصیتِ اصلی، تصویر می کند. در این نوع صحنه ها با اینکه ممکن است شخصیتها هنوز گریان و نالان باشند اما دیگر به اندازهٔ قبل گریه نمی کنند. این بار آنها با تأملِ بیشتری احساساتشان را بروز می دهند و مثلِ قبل واکنشِ آنی نشان نمی دهند. به علاوه اینک بیشتر تجدیدِ خاطره، روحِ آنها را صفا می دهد. چرا که شخصیتها همه، تجربه شان را از مرگِ شخصیتِ اصلی بازگو می کنند اما شخصیتِ اصلی ـ که مرگ را تجربه کرده است ـ در صحنه حاضر نیست.

ولی در صحنهٔ زندهٔ مرگ، شخصیتِ اصلی حضور دارد و زجر می کشد. خواننده نیز نسبت به وی احساسِ همدلی می کند. و باز خواننده و شخصیتهای حاضر در صحنه همزمان صفایِ نفس را تجربه می کنند. در این حالت می توانید خوب احساساتِ خوانندگان را تحریک کنید و آنها را به گریه بیندازید، که در این صورت از شما ممنون هم خواهند شد. نویسنده ها نباید هنگام نوشتنِ صحنه های مرگ، از به کارگیریِ شگردهای احساساتی نویسی بترسند. عشق، نفرت، شور، ترس، حرص، شهوت و انتقام را می توان در صحنهٔ طولانیِ مرگ به نمایش گذاشت. البته ممکن است سرعتِ پیشرویِ خطِ طرح تا حدودی کم شود، اما در این نوع رمان طرح نسبت به شخصیت، عنصری فرعی است. به علاوه مهم مکاشفهٔ شخصیت و تجربهٔ مرگِ وی است که بر شخصیت و روابطِ وی با دیگران تأثیر می گذارد.

تأثیرِ داستانِ مرگِ کسی که هم اکنون پیشِ رویِ شما در حالِ جان دادن است، بسیار بیشتر از یادآوری و بازنگریِ انفعالی و تأملِ برانگیزِ مرگِ اوست.

۳۰۸. گفتگو و اطلاعاتِ ساکن و پرتحرک

می توان با کمکِ **گفتگو**، اطلاعاتِ ساکن را پرتحرک کرد. با حذفِ کلماتِ ثقیل از گفتگو که احتیاج به قواعدِ دستوریِ خاصی نیز دارند، سرعتِ گفتگو زیاد می شود. در این حالت ضمنِ اینکه گفتگو حاویِ اطلاعات است اما صمیمانه است.

اطلاعاتِ ساکن، اطلاعاتی است که نویسنده با استفاده از توصیف (حائلِ چوبیِ پنجره از دودِ اگزوزِ ماشینها سیاه شده بود) یا شرحِ وضعیت (به رئیس جمهور هشدار داده بودند که با ماشینِ روباز از خیابانِ دالاس عبور نکند.) در صحنه می گنجاند. هدفِ نویسنده از استفاده از اطلاعاتِ ساکن، اطلاعات دهی است، با این حال ممکن است خواننده فوراً ارتباطِ اطلاعات را با شخصیتها دریابد یا نویسنده بعداً اهمیتِ اطلاعات را افشا کند. شخصیتها نیز می توانند ـ اما لزومی ندارد ـ اطلاعاتی را که نویسنده افشا می کند بدانند. اطلاعاتِ ساکن، صرفاً اطلاعاتی را نقل می کند اما **اطلاعاتِ پرتحرک** را شخصیتها در صحنه بیان می کنند و این اطلاعات شخصیتها را وا می دارد که واکنش نشان دهند.

مثال (اطلاعاتِ ساکن): در پلیس دو ماشینِ گشتی نشسته بودند و با هم بحث و جدل می کردند. میلر مدعی بود که جری موقعِ درگیری ترسیده. اما جری گفت که از گلوله نترسیده بلکه گوشه ای قایم شده بود تا آرامش پیدا بکند و ببیند که چه باید بکند. میلر حرفِ پدرِ جری را وسط آورد تا ثابت کند که آنها به طورِ خانوادگی ترسو بوده اند؛ ضمن اینکه دروغ هم می گوید.

با اینکه این اطلاعات برای صحنهٔ بالا مهم است اما صرفاً حرفهایی که بین شخصیتها رد و بدل شده است و نگرشِ آنها را بیان می کند.

مثال (اطلاعات پرتحرک): «چاخان نکن، جری. وقتی اسلحه کشید قایم شدی. شایعه به حقیقت پیوست. تو قبلاً هم از این کارها کردی.»

جری شیشهٔ پنجرهٔ طرفِ خودش را پایین کشید و تویِ تاریکی تف کرد. بعد شانه هایش را بالا انداخت و گفت: «تو که شنیدی من به کمیته چه گفتم، نشنیدی؟ من خودم را از درگیری کنار کشیدم تا فکر کنم.» بعد شیشهٔ ماشین را بالا کشید و دهان دره کرد: «من از اسلحه نمی ترسم.» میلر سیگاری گیراند و لبخندِ تمسخرآمیزی زد و گفت: «آره، آره. اما به نظرِ من تو به پدرت رفتی. شما به طور خانوادگی ترسو هستید. هم ترسو هستی و هم دروغگو.»

اطلاعاتی که باعث می شود شخصیتها از خود واکنش و عکس العمل نشان دهند، **اطلاعاتِ پرتحرک** و اطلاعاتی که نویسنده راجع به شخصیتها می نویسد، **اطلاعاتِ ساکن** است. میزانِ اهمیتِ اطلاعاتِ ساکن نیز به نظر نویسنده بستگی دارد؛ چون شخصیتها فوراً در برابرِ آن واکنش نشان نمی دهند. از طرفِ دیگر اطلاعاتی که شخصیتها بیان می کنند (اطلاعات پرتحرک) جنبهٔ شخصی و خودمانی پیدا می کند. بنابراین، دیگر لزومی به رعایتِ دستورِ زبان و نحو (جمله سازی) خاص نیست. چرا که اطلاعات رنگی عاطفی به خود می گیرد.

۳۰۹. پیش درآمد

در داستان دو نوع پیش درآمد داریم: **پیش درآمدِ باز و پیش درآمدِ بسته.**

پیش درآمد سه کارکردِ مهم در داستان دارد: (۱) مستقیما یا به نحوی غیرمستقیم از قبل، خواننده را از موضوعاتِ رمان مطلع می کند. (۲) منبعی است که نویسنده مصالحِ متنِ اصلیِ رمانش را از آن می گیرد. (۳) بینِ گذشته و حال تداوم ایجاد می کند.

پیش درآمدِ بسته: سه یتیمِ ده ساله از پرورشگاهِ خشنِ شیکاگو فرار می کنند. اما قبل از فرار به سرپرستِ بی رحمِ پرورشگاه حمله می کنند و یکی از آنها زیرسیگاری سنگین را به سرش می کوبد و او را می کشد. سپس به ایستگاهِ راه آهن می روند و قسم می خورند که راز نگه دار و تا آخرِ عمر دوستِ یکدیگر باشند. بعد قاچاقی و جدا جدا سوارِ قطارهای باربری و در سه جهتِ مختلف از آن شهر دور می شوند.

پیش درآمدِ بالا به ما می گوید که رمان باید درباره سه پسر یتیم و تجاربشان و اتفاقاتی که در بزرگسالی و هنگامِ ملاقاتِ آنها با هم، برایشان رخ می دهد و نیز تأثیری که این قتل در زندگی آنها دارد باشد.

پیش درآمدِ باز: بینِ سالهایِ ۱۵۶۲ تا ۱۵۷۰ جنگِ داخلی بین پروتستانها و کاتولیکها، استانهایِ فرانسه را ویران کرد. شارلِ چهارم که پادشاهِ ضعیف النفسی بود از پادشاهِ اسپانیا فیلیپ دوم، می ترسید. این بود که با دشمنانِ وی متحد شد و متحدین در روزِ قدیس بارتالومیو، صدهزار نفر را قتلِ عام کردند. در سالِ ۱۵۶۹ شاهزاده کنده کشته شد...

پیش درآمدِ فوق باز است چون به جایِ شخصیتهایِ منفرد، تاریخ در کانونِ توجهِ آن قرار گرفته است. هدفِ پیش درآمد نیز پس زمینه سازی و تصویر کردن زمان و مکانِ رمان است. و چنان که از این پیش درآمد برمی آید رمان احتمالاً دربارهٔ پروتستانها یا کاتولیکها و یا هر دو، شارلِ چهارم یا فیلیپ دوم و یا هر دو، دهقانان، طبقهٔ متوسط، طبقهٔ



اشراف، حوادثی که منجر به قتلِ عام شد و یا هر شخصیتی است که نویسنده خلق می کند.

فاصلهٔ زمانی بینِ پیش درآمد و افتتاحیهٔ رمان می تواند یك قرن، یك هفته یا یك ساعت باشد.

پیش درآمد، صحنه یا صحنه هایی توصیفی است که درآن روابط یا شخصیتِ افراد به طورِ مفصل تشریح می شود. احتمال دارد نویسنده پیش درآمد را با زاویه دیدِ اول شخص یا سوم شخص بنویسد. اما در هر حال رمان از دلِ محتوای پیش درآمد (چه باز و چه بسته) درمی آید. اگر پیش درآمد بسته باشد، رمان از دلِ صحنهٔ توصیفی اتفاقات (برخی از ماجراهایی که کودکان یتیم پس از فرار از پرورشگاه با آنها مواجه شدند) بیرون می آید. اما اگر پیش درآمد باز باشد، رمان از دلِ رویدادهای آن زمان که در پیش درآمد نیامده، بیرون می آید. پیش درآمد به منزلهٔ مقدمهٔ خاص و داستانیِ هر رمان است.

۳۱۰. رمانِ معما و رمانِ شك و انتظار(۴)

قبل از اینکه برای رمانِ معما یا شك و انتظارِ خود، ساختاری را در نظر بگیرید بهتر است تفاوتِ بینِ آنها را بدانید.

با اینکه **رمانِ معما** به تحقیقی در زمانِ حال می پردازد، اما در گذشته سیر می کند. حال آنکه **رمانِ شك و انتظار** با تحقیق در بارهٔ اتفاقاتِ زمانِ حال سر و کار دارد تا از رخ دادنِ اتفاقِ وحشتناکی در آینده جلوگیری کند.

رمانِ معما: زنی به قتل رسیده است. شوهرِ وی از جمله هفت مظنون به ارتکابِ قتل است. اما شواهد اغلب دال بر این است که قاتل، معشوق زن است. به همین جهت وی به زندان می افتد تا محاکمه شود. اما او بی گناه است. آیا قاتلِ واقعی به موقع پیدا خواهد شد؟

رمانِ شك و انتظار: زنی معتقد است شوهرش می خواهد او را بکشد، معشوقش محافظت از او را به عهده می گیرد، اما در تصادفِ مشکوکی کشته می شود. دوستی ماشین زن را قرض می گیرد، اما ماشین وی نیز به نحوِ غیرمنتظره ای منفجر می شود. زن دائماً مضطرب است، اما از دستِ پلیس نیز کاری ساخته نیست. چون جنایتی رخ نداده است.

نویسنده موقعِ نوشتنِ **رمانِ معما** به عقب حرکت می کند و کلیهٔ اطلاعاتی را که مأمورانِ تحقیق را در زمانِ حال به نتیجهٔ نهایی می رساند جمع آوری و با هم ترکیب می کند. اگر قتلهای دیگری نیز رخ دهد، صرفاً برای گمراه کردنِ مأمورانِ تحقیق است و معما را پیچیده تر می کند. در این حالت با اینکه این قتلها به تازگی رخ داده اند اما با قتلِ اول ارتباط دارند. اگرچه مظنونهای جدیدی به مظنونهای قبل اضافه نمی شوند اما هنگامی که کلِ اطلاعاتِ پراکندهٔ گذشته، به صورتِ مدونی درمی آید و تکمیل می شود، برخی از مظنونها کشته و از داستان حذف می شوند.

اما در **رمانِ شك و انتظار** مأمور تحقیق می خواهد از اتفاقی که بعداً رخ می دهد سر درآورد، در حقیقت قرار است معما به وجود بیاید. اگر هم قبل از کشته شدنِ شخصیتِ اصلی، تصادفات یا قتلهای وحشتناکی رخ دهد، برای بیشتر کردنِ شك و انتظار یا رمزآلود کردنِ اتفاقی است که در آینده رخ خواهد داد و طبعاً چون خواننده می خواهد بداند که چگونه و کِی قتل رخ می دهد، شك و انتظار به وجود می آید. اما هنگامی که تمامی اطلاعاتِ پراکندهٔ زمانِ حال جمع آوری شد، باید بارِ نمایشیِ اتفاقی که قرار است در آینده رخ دهد یا ندهد بیش از بارِ نمایشیِ تصادفات و قتلهای فرعی باشد.

گو اینکه در هر دو رمان میزانِ شك و انتظار و پیچیدگیِ معما بستگی به مهارتِ نویسنده در آمیختنِ گذشته و حال و انسجامِ این ترکیب دارد.

۳۱۱. خوانندگان توجهی به فنون داستان نویسی ندارند

از استفاده از فنی که می خواهید به کار ببندید و صحنه ای را بنویسید، به دلیلِ اینکه فکر می کنید خواننده آن فن را می داند صرفِ نظر نکنید. خوانندگان آن طور که شما فکر می کنید با فنونِ داستان نویسی آشنا نیستند و فنونِ مورد نظر شما نیز آن طور که گمان می کنید برای خواننده آشکار نیست. خوانندگان فقط به طورِ مبهم با فنونی که شما به کار می گیرید آشنا هستند. بنابراین در صورتی که شما داستان یا رمانتان را ماهرانه و به نحوی نمایشی بنویسید، خواننده به اینکه شما وسطِ صفحه را خالی گذاشته اید و فقط در حواشیِ صفحه نوشته اید توجهی نمی کنند. خوانندگان کتاب می خرند تا بخوانند، همین.

به علاوه توانایی نقادیِ خوانندگان و نویسندگان و نوعِ نگرشِ نقادانهٔ آنها یکی نیست. و باز خوانندگان با ذره بینِ نقد کتابها را نمی خوانند.

اگر به این سؤال که «آیا در تاریخ نویسندگی، موضوع و شیوه ای هست که تاکنون کشف نشده باشد؟» پاسخ دهید، نگرانیتان نسبت به آگاهیِ خواننده برطرف می شود. چون پاسخ این است که «نویسندگان در بارهٔ همهٔ موضوعها و به تمامِ شیوه های ممکن نوشته اند.» به این ترتیب دیگر شما از اینکه دائم سعی کنید ابتکار به خرج دهید و شیوهٔ جدیدی ابداع کنید و به نحوی ناشیانه تند و احساساتی (ملودراماتیك) بنویسید راحت می شوید.

داستان یا رمان را باید به شیوهٔ حسی و نمایشیِ خاصِ خود و با آگاهی نسبت به فنونِ مورد نیاز، بنویسید. کارِ حرفه ایِ شما بر آگاهیهای تکنیکیِ خواننده می چربد. اگر مردم نسبت به خواندن اشتیاقی نداشتند، این همه نوشته هایِ مزخرف که هر روز منتشر می شود، هرگز چاپ نمی شد. خواننده ها صرفاً برای کسب تجربه می خوانند.

شما فقط باید نسبت به حرفه (فنونِ نویسندگی) خود متعهد باشید نه نسبت به خواننده. همین که شما می نویسید تا چاپ شود مسلماً خواسته های خواننده را نیز در نظر می گیرید. بنابراین بهتر است فقط به صداقتِ خود و معیارهایِ فنی یی که در اثر تجربه کسب کرده اید متوسل شوید. خوانندگان نیز از شما داستانی منسجم، پرکشش و نمایشی با شخصیتهایی جذاب می خواهند و بس. باری، اگر خواننده فکرِ شما را مغشوش و شما را هدایت کند، فاجعه به بار خواهد آمد.

۳۱۲. نمادهای عام

نویسندگان باید از معانی نمادهایِ عام در آثارشان استفاده کنند. نمادِ عام، شی ئی است که همزمان دو معنا دارد: (۱) معنیِ خاصِ خود و (۲) معنی سنتی. نمادهایِ عام علاوه بر جا انداختنِ صحنه، نمی گذارند نویسنده مجبور به استفاده از توصیفاتِ ملال آور شود.

مثال: الف) پرچم، تکه پارچه ای دوخته شده و رنگی است. اما در ضمن نشانهٔ کشورِ خاصی نیز هست، ب) در جلویِ پنجره برای جلوگیری از ورود و خروجِ افراد، نرده نصب می کنند. اما نردهٔ جلویِ پنجره ضمناً زندان را نیز تداعی می کند.

نمادهایِ عام اشیایی هستند که همهٔ خوانندگان به طورِ سنتی نه تنها معنیِ خاصِ آنها بلکه معنیِ تلویحی وضمنی آنها را نیز به جا می آورند.

مثال: انقلابیون یکی از تفنگدارانِ شاه را دستگیر و در سیاهچال به دیواری قفل و زنجیر می کنند.

برایِ اینکه خواننده سریعاً به خطرات و سختیهایِ درونِ سیاهچال پی ببرد می توانید از موشهایِ چاق و چله و دم کلفت استفاده کنید. و برای اینکه نشان دهید که چه سرنوشتی در انتظارِ تفنگدار است، بگذارید بویِ گوشتِ سوخته به مشامش برسد و زندانیِ دیگری در سلولی دیگر از درد، فریادی جگرخراش بکشد. چرا که خوانندگان به خوبی می دانند موشِ چاق و چله، کثافت، بیماری و گاز گرفتن در خواب را، و فریادِ جگرخراش همراه با بویِ گوشتِ سوخته، شکنجه را تداعی می کند.

از یك نظر موشها، بویِ گوشتِ سوخته و فریادِ جگرخراش بخشی از صحنه هستند و نشان می دهند سیاهچال مکانِ بی خطری نیست. اما این چیزها به طورِ عام ـ وقتی خواننده به ورای معانیِ ظاهریِ اشیا توجه کند ـ نکاتِ بیشتری را در ذهنِ همه تداعی می کنند. با اینکه نویسنده صرفاً چیزهایی واقعی را توصیف کرده است، اما نکاتِ عمیقتری به ذهنِ خواننده می رسد.

حال آنکه نمادِ غیرِ عام همچون دستمالی کهنه و فنجانِ دسته شکسته است. به همین جهت باید این اشیا را توصیف و تشریح کرد. چون معنیِ عامی را در ذهن تداعی نمی کنند.

۳۱۳. مضمون

نویسنده در مراحلی از نگارشِ رمانش، مضطرب می شود و به این نتیجه می رسد که خواننده مضمونِ رمانش را به وضوح نخواهد فهمید. درکِ این ضرورت: افشایِ علنیِ مضمونِ رمان، قریحهٔ ذاتی و ویژه ای نمی خواهد. در واقع برخی از مکاتبِ نویسندگی پایه گذارِ این سنت بودند. به علاوه منتقدان و نظریه پردازانِ ادبی با تجزیه و تحلیل و حلاجی مداوم و چندبارهٔ مضامینِ آثارِ بزرگ به این نتیجه رسیدند که نویسندگانِ این آثار بر این عقیده بوده اند که بدونِ بیانِ مضمون در اثر، یا مضمون را کسی درك نخواهد کرد و یا گویی اصلاً مضمونی وجود ندارد.

مضمون همان اندیشهٔ غالبی است که به طورِ ضمنی و تلویحی بیان می شود و کلِ رمان را در بر می گیرد. اندیشه ای انتزاعی است که رمان از طریقِ حوادث، شخصیتها، روابط و نتیجهٔ پایانی، آن را تجسم می بخشد. مضمون معمولاً بیانگر ادراکی معنیدار دربارهٔ تجاربی است که نویسنده در زندگی کسب کرده است.

مضمون را می شود در یك جمله بیان کرد. مضامین اغلب شبیهِ سخنانِ قصار هستند: «عاقبت نیکی بر بدی پیروز خواهد شد»، «تقدس از فساد زاده می شود»، «فردا روزِ بهتری است»، «اگر از گذشتهٔ خود فرار کنیم به آینده ای نامعلوم خواهیم رسید» و «بارِ کج به منزل نمی رسد».[5]

اگر مجبورید مضمون را قبل از اتمامِ رمان با صراحت بیان کنید آن را در صحنه ای کوچك بیاورید. اگر مضمون بیش از یك صفحهٔ تایپی باشد، در حقیقت نوعی سخنرانی است. مضمون را ضمنِ نوشتنِ گفتگو، روایت و درون نگری بیان کنید. چون اگر آن را ضمنِ حادثه یا صحنهٔ نمایشی بیان کنید، حادثه و نمایش، مضمون را تحت الشعاع قرار خواهند داد و خواننده متوجه آن نخواهد شد. حادثه و نمایش، مصالحی واقعی هستند حال آنکه مضمون، اندیشه ای انتزاعی و فلسفی است. و یا جایی از رمان را پیدا کنید که وقتی حادثه، طرح، شخصیت پردازی و روابط را متوقف می کنید، سرعتِ پیشروی و هیجانِ رمان کم نشود؛ و بعد مضمونِ رمانتان را بیان کنید. اما رمانی که فقط یك مضمون داشته باشد، رمانِ پیچیده و متنوعی نیست. رمان باید مضامین زیادی داشته باشد که البته فقط منتقدانِ ادبی زحمتی بر خود هموار و آنها را پیدا خواهند کرد. گو اینکه نویسنده باید پس از اتمامِ رمان یکی از مضامین را بیابد و ادعا کند که موقعِ نگارشِ رمان همواره آن مضمون در ذهنش بوده است.

۳۱۴. نمادپردازی

در داستانها و رمانهای خود از نمادها محتاطانه استفاده کنید. اگر فکر می کنید که باید از طریقِ گنجاندنِ نمادی مستتر در اثر، بارِ معناییِ آن را افزایش دهید، بهتر است به قدرتِ اشراقِ خود اعتماد کنید و بدانید که به طورِ ناخودآگاه از آن استفاده کرده اید. و این حرف رمانتیك یا پیچیده نیست. چرا که نمادها نیز جزئی از محتوای اثری هستند که می نویسید. زیرا بر هر چیزی که به طورِ مداوم تأکید کنید (مثلِ یك نخ در پرده ای عریض) تبدیل به نماد می شود.

نماد در داستان شیء، شخصیت، مکان، ادا، رنگ، بو و یا هر چیزی است که علاوه بر معنیِ ظاهری، معنیِ تلویحیِ دیگری نیز در بر داشته باشد. مثلاً سفید نه تنها نام یك رنگ است بلکه تلویحاً پاکی، تقوا، معصومیت و نیکی را به ذهن تداعی می کند. و یا اینکه سفینه صرفاً یك وسیلهٔ نقلیه است، نمادی از پیشرفتِ علمی نیز هست. نماد (پرچم، ستاره، زیرسیگاری، قلم، دریا، توفان و غیره) به خودیِ خود، نامِ چیزِ مشخصی است. اما برای اینکه تبدیل به نمادی کارآمد شود باید متنی، جزئی از محتوایِ ذاتیِ رمان شود. اما وقتی نمادها به زور بر اثر تحمیل شوند، دخالتِ نویسنده در داستان یا خامدستیِ وی را می رسانند.

مثال: باستانشناسها در جنگلِ جزیرهٔ فریکتیو به مجسمه ای از زبانِ انسان به طولِ هفت متر برمی خورند. از آن عکس می گیرند و به درونِ جنگل می روند.

اگر مجسمهٔ زبانِ انسان را یکی از انواعِ ویژگیهایِ زندگیِ جنگل و چیزهایِ بومی بدانیم، مجسمهٔ عظیم صرفاً بدل به بخشی از صحنهٔ زندگیِ بدوی و توأم با بربریت می شود. اما وقتی نویسنده بر وجودِ مجسمه تأکید می کند، مجسمه به طورِ تلویحی بیانگرِ آیینِ کفرآمیز و بت پرستی است. در طرحِ رمان علتِ اینکه بومیان مجسمهٔ زبانِ آدم را می پرستند، مهم است و باستانشناسان باید معنیِ آن را بفهمند. وقتی از شی ئی استفادهٔ نمادین می شود، معنیِ تلویحیِ آن در وجودِ شیء مستتر است. ولی فقط وقتی تبدیل به نمادی واقعی می شود که خواننده نیز معنیِ آن را بفهمد.

تأثیر نماد به اینکه نویسنده تا چه حد بتواند با ظرافت زمینهٔ ادراکِ معنیِ مستتر در نماد را برایِ خواننده فراهم کند، بستگی دارد. برخی از نمادها جهانی و عام هستند ولی معنیِ بعضی در هر دوره فرق می کند. با این حال همهٔ نمادها تفسیرپذیر و دارایِ مفاهیمی انتزاعی هستند. و باز نمادها خیال انگیز و غیرقابلِ اعتمادند ورنگی از صورتگرایی (فرمالیسم) دارند. اگر عاقلانه از آنها استفاده نکنید، دستتان رو می شود و ناکام می مانید.

۳۱۵. رمان را باید منتشر کرد

در عالمِ نویسندگی فقط دو قانونِ ابدی و مسلّم وجود دارد: (۱) تا رمان تمام و تکمیل نشده و کلمهٔ پایان در صفحهٔ آخر آن ثبت نشده است، هنوز نوشته نشده است. (۲) رمانی را که نوشته اید حتماً باید به ناشری بدهید تا منتشر کند.

رمانِ ناتمامِ نویسندهٔ تازه کار را هیچگاه به طورِ ناگهانی کشف و چاپ نمی کنند. اثر را باید قبل از انتشار تمام کرد و بعد به ناشر داد. نویسندگانی که برایِ این زمان و عصر می نویسند ولی نوشته شان را به ناشری نمی دهند، به طورِ موقت هم شناخته نخواهند شد.

اما نویسندگانِ بی تجربه نباید از دادنِ اثرشان به ناشران بترسند. ناشران قلدرانی هستند که از قِبَلِ نویسندگانِ بی تجربه و ترسو پولِ کلانی به جیب می زنند. بنابراین هرچه گرسنه تر بنمایید، غذایِ کمتری به شما می دهند. و هرچه مأیوستر به نظر برسید، بیشتر استثمار می شوید. اگر پیش پرداختی که می خواهند بدهند کم است، تقاضایِ پولِ بیشتری کنید. همیشه بیشتر بخواهید، ناشران آدمهای خیالپردازی نیستند، تاجرند. حتی این روزها اکثرِ ناشران اشخاصِ منفرد نیستند بلکه شرکت هستند.

در ضمن اگر ناشری قبل از عقد قرارداد و دادن پیش پرداخت، از شما خواست اصلاحاتی در اثر انجام دهید، در اثر خود دست نبرید و آن را بازنویسی نکنید. اگر ویراستارِ ناشری معتقد است که شما اثرِ قابلِ چاپی نوشته اید ولی اثرتان به بازنویسی و اصلاحاتی نیاز دارد، بگذارید با پول صداقت خود را اثبات کنند. در کار نشر، پول نشانهٔ احترام است. و باز اگر ناشری دستنوشته شما را با هزاران پرانتز و آکولاد و فهرستی از پیشنهادهای اصلاحی برگرداند تا پس از بازنویسی و اصلاحِ شما، مجدداً آن را ارزیابی کند، حرفِ ویراستارِ ناشر را نادیده بگیرید و اثرتان را به ناشرِ دیگری بدهید. چون مدتها طول می کشد تا شما اثر را بازنویسی و اصلاح کنید و امکان دارد ویراستارِ ناشر به دلیلی از پیشِ وی برود و آن وقت شما مجبور شوید دوباره قبل از اینکه پولی دستتان بیاید، پیشنهادهایِ جدیدِ «جانشینِ ویراستارِ قبلی» را در اثرتان ملحوظ کنید. بنابراین نترسید. اثری را که کامل کرده اید اگر از لحاظِ تجاری صرف کند چاپ می کنند. دل قوی دارید و به کارتان ادامه دهید.

□ پانویس:

۱ـ The Everlasting

۲ـ Against Heaven's Hand

۳ـ Cesare Borgia

۴ـ Suspense Novel

۵ـ این جمله از مترجم است.



گفتگو با یک خواننده و آهنگساز قدیمی



□ استاد امین الله رشیدی، با سلام و تشکر...

نسل جوان، به ویژه نسلی که در این چند سال اخیر بالیده است؛ با آثار و صدای شما آشنایی ندارد. پس، لطفا، در ابتدا از دوران کودکی و زادگاه خود و اولین تعلیمات بگویید.

بی گمان این یادآوریهای گاه نهان گشته در غبارِ زمان، هم برای خودِ شما و هم برای مخاطبانِ ادبستان و علاقمندان به موسیقی ایرانی، جالبِ توجّه است.

● با سپاس فراوان، در شروع مصاحبه و قبل از هرچیز، بدون شکسته نفسی می خواهم از شما استدعا کنم که مرا به نام استاد خطاب نفرمائید که نیستم، واقعاً نیستم. اگر شانس آن را داشته باشم که به عنوان یك هنرمند بسیار کوچك، طرف صحبت شما باشم، ارزش و اعتبار بیشتری خواهم داشت. در مورد عدم آشنایی نسل جوان (و حتی تا اندازه‌ای نسل قدیم) با آثار موسیقایی اینجانب ـ یعنی آهنگها و آوایم ـ باید بگویم که من در همان زمانها، یعنی در بحبوحه آهنگسازی و خواندگیم هم به علت پرهیز از هو و جنجال و تبلیغات کاذب و بازار گرمیهای بیخود، آنطور که باید و شاید و به اصطلاح درخور «استحقاق»، نتوانستم در اذهان مردم جای گیرم. به بازار گرمی اعتقادی نداشتم. و به قول معروف «روابط عمومی‌ام قوی نبود.» آخر ما دو نوع روابط عمومی داریم. اولی طبیعی و تاحدودی منطقی، که در جهان صنعتی تابع ضوابطی خاص و حساب شده است. اما نوع دوم آن که بیشتر مخصوص جهان سوم است، رنگ و رویی دیگر دارد. این نوع دوم روابط عمومی یعنی تبلیغات و جنجال، دروغ و تملق، کاهی را کوه جلوه دادن، نان قرض دادن و گرفتن، در پیش رو، رقیب را در آغوش گرفتن و قربان صدقه رفتن و بلافاصله در پشت سر بدو بیراه گفتن و مسخره کردن، و خلاصه شگردهایی دیگر از این قبیل که من متاسفانه این حالات را در جماعت به اصطلاح هنرمندان زیاد دیده ام. به یاد دارم در سالهای حول و حوش ۱۳۵۰ آمدند و یکی از خوانندگان را به نام «بانوی اول آواز ایران»(!) در همین روزنامه اطلاعات (که بنده چهل سال است آنرا می‌خوانم) معرفی کردند. این، درست بدان می‌مانست که با وجود اساتیدی همچون تاج اصفهانی، بنان، قوامی، شجریان و دیگران، بیایند امثال حقیر را به عنوان «مرد اول آواز ایران!» انتخاب و معرفی کنند. به این می گویند روابط عمومی از نوع خاصی که ما درجهان سوم داریم. و اما شخص بنده یك اشکال خصوصی دیگر نیز در مورد عدم تکثیر نوار کاست از آهنگها و صدایم در آن زمان، (به مقتضای شغل و حرفه دفترداری و سردفتری) داشتم و بعد از کناره گیری از آن شغل نیز، در سالهای بعد از انقلاب اسلامی (سال ۱۳۶۵) برای تکثیر چند آهنگ (ترانه) در یک کاست که قبلاً در رادیو ایران اجرا و ضبط و پخش شده بود به تالار وحدت مراجعه کردم و پس از تصویب اشعار آنها توسط شورای شعر تالار، تقاضای تکثیر آنها را نمودم و این تقاضا را ضمن نامه‌ای در تاریخ ۶۶/۱۰/۱۵ به مرکز مربوطه فرستادم با ذکر این جمله که: «آیا هنوز آن زمان فرا نرسیده است و مصلحت نیست که در قبال آنهمه آهنگها و اشعار مبتذل و مخرب روح و ذوق جامعه که مرتباً از خارج به طور پنهانی و غیرقانونی همچون اجناس قاچاق وارد این کشور میشود، آهنگهائی از قبیل آنچه اینجانب عرضه نموده ام اقلا برای تعدیل و مقابله با واردات کذائی در معرض استفاده عامه قرار گیرد.»

در وزارت ارشاد این نامه به قسمت سرپرستی مرکز سرود و آهنگهای انقلابی فرستاده شد و سرپرستی نیز

پاسخ آن را ضمن نامه ۵۳/۱۲۵۱۸ مورخ ۶۶/۱۰/۳۰ چنین داد:

«آقای...! قبولی اشعار آهنگها از طرف شورای شعر دلیلی بر پذیرفته شدن آهنگ نیست... اگر از طریق قاچاق و یا راههای دیگر غیر قانونی نوار و یا آهنگی پخش می‌شود، دلیل بر پذیرش هر آهنگی در شورای نظارت نیست»...

برگردیم به سئوال شما درباره زادگاه و دوران کودکی‌ام.

زادگاه اینجانب یا بقول قدیمی ها مسقط‌الرّاس (یعنی جایی که با سَر در پرتگاه جهان سقوط کرده‌ایم) راوند کاشان بوده است. چهار ماه اول عمرم در راوند گذشته و بعد در کویر کاشانم جای دادند. تحصیلات ابتدائی را در مسجد گذر بابا ولی کاشان نزد میر سید حسن امامی که مردی معمّم، و بسیار سخت‌گیر بود، و بعد در دبستان شاهپور، و متوسطه را در دبیرستان پهلوی (آن زمان) کاشان ـ واقع در کوچه تبریزیها ـ به پایان بردم و پس از اتمام آن بلافاصله در دفتر اسناد رسمی شماره ۱۷ کاشان به تصدی شیخ عابدین قدوسی ابوزیدآبادی به سمت دفتریاری منسوب و مشغول کار شدم. دو سال بعد به تهران منتقل شدم و این کار تا رسیدن به مرحلهٔ سردفتری ادامه داشت. فراموش کردم بگویم که در تعطیلات سه ماهه دبستانی در کاشان نزد آقایان محمد دبیرالصّنایع و حسن نقشبور اراکی، «نقاشی قالی» را فرا گرفتم و خیلی زود به مرحله طراحی رسیدم و اینك، در این سالها که قاعدتاً باید به سابقه تجربه و ذوق طبیعی، به ساختن و خلق آهنگ بپردازم، چشم بر خانه‌های یك میلیمتری کاغذ نقشه قالی می‌دوزم تا زندگی را سروسامان بخشم...

بزرگترین مشوّق من در کار موسیقی و آواز، مادرم (دختر ادیب بیضائی کاشانی شاعر مشهور) بود که از دوران کودکی یعنی شش هفت سالگی این بچه را به خواندن غزلیات حافظ و رباعیات خیام ترغیب و تشویق می‌کرد.

□ چه شد که در اوان جوانی به دیار غریب تهران آمدید؟ آیا اصلاً برای بی‌گیری موسیقی بود و یا عوامل و انگیزه‌های دیگر نیز مؤثر بودند؟

● اکثر فامیل مادری من، سالها قبل از من در تهران اقامت داشتند و ما را به آمدن به این شهر ترغیب می‌کردند و آقای ذکائی بیضائی (عموی مادرم) با زحمت و کوشش بسیار ترتیب انتقال مرا به یکی از دفاتر اسناد رسمی تهران دادند. البته یکی از انگیزه‌های شخصی خودم نیز، همانطور که حدس زده‌اید، پیگیری دانش موسیقی در تهران بود.

□ می‌دانیم که شما از نخستین خوانندگان رادیو ایران، هم ردیف با بنان و قوامی و سایر استادان هستید؛ امّا استادان و معلّمین موسیقی شما در آهنگ‌سازی و آواز چه کسانی بودند؟

● استاد ازل!

□ چطور؟ توضیح بیشتری بدهید لطفاً!

● در باور من همه هنرها اعم از موسیقی و نقاشی، شاعری و غیره بیشتر ذاتی و فطری است و هنرمند موقعی به مراتب والای هنر میرسد که گذشته از اکتساب و آموختن هنرها نزد استاد، ذات هنر به طور طبیعی و یا به صورت خدادادی در وجودش مستتر باشد.

در تاریخ هنر و فرهنگ، هنرمندان بزرگی داریم که یا به طور کلی استاد ندیده‌اند و یا اگر دیده‌اند مدت زمان آن بسیار کم بوده است. نمونهٔ بارز این هنرمندان در دوران معاصر، کمال‌الملك است که حتی در اوائل کارش شاهکار بی نظیری به نام تالار آینه کاخ گلستان را آفرید.

همین چند ماه قبل بود که در برنامه دیدنیهای تلویزیون، نقاشی را با آثار زیبا و قابل تحسین و ارزشمندش نشان دادند و از او پرسیدند: نقاشی را از که آموخته‌ای؟.. پاسخ او چنین بود: من اصولاً به عمرم استاد ندیده‌ام! شما نام شاعرانی چون قصاب کاشانی، باباطاهر عریان همدانی، فایز دشتستانی، شاطرعباس صبوحی و در این زمان حیدر یغمای نیشابوری و غیره را شنیده و اشعار جالب آنانرا خوانده‌اید. تمام اینها بی سواد یا بعضی شان در حدّاقل سواد بوده‌اند و استادی ندیده‌اند... راستی فکر کرده‌اید که زنده یاد ابوالحسن خان صبا این شیوهٔ شیرین و استادانهٔ نوازندگی ویلن را از که آموخته بود؟ و همینطور آن شیرین‌نواز بی‌نظیر، رضا محجوبی؟ یا رضا ورزنده همشهری نجیب و بی ادعای من که بدون آموزش در کلاس و مدرسه‌ای، تنها با استماع نوای سنتور پدر، و گوش دادن به رادیو به این درجه از نوازندگی رسید! البته، باتمام این حرفها، این بدان معنا نیست که کسی در کسب هنر نکوشد. باید رفت و هنر آموخت و ممارست کرد تا به جایی رسید.

□ از چه زمان و چطور آهنگساز شدید؟!

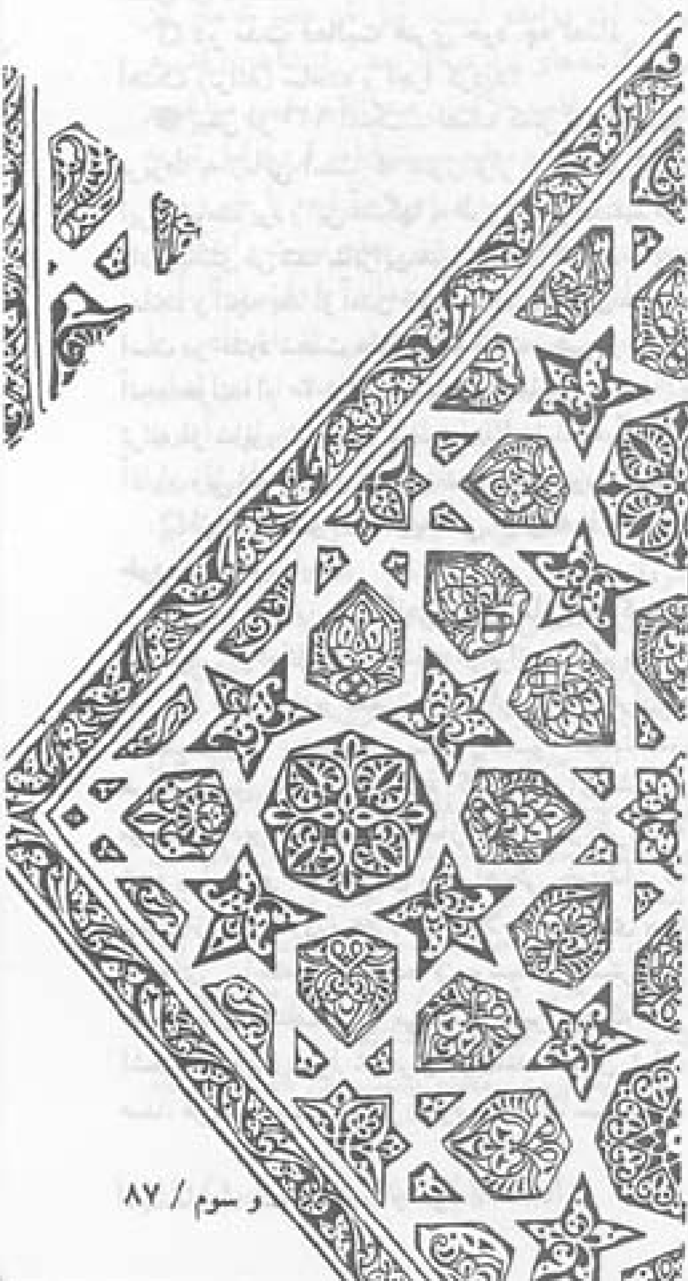
● قبل از آنکه به رادیو بروم یا خیال رفتن و اجرای برنامه را در آنجا داشته باشم.

□ لطفاً از کارهای خود در زمینهٔ موسیقی بگویید، دانستن نام و به ویژه شیوهٔ سرایش ترانه‌ها و اشعار آوازها، ساختن آهنگها و سپس اجرای آنها ـ آن هم اغلب و شاید اصلا زنده و مستقیم پخش می‌شد و شنونده رادیو می‌شنید ـ کاری پیوسته مهم است و همّت می‌طلبد؛ شنیدن شیوه‌های کار و خاطراتِ شما برای موسیقی‌دانان و دانشجویانِ این هنر، جالب توجه و حتماً آموزنده است.

● گمان می‌کنم در سال ۱۳۲۶ بود که در یکی از روزنامه‌های پایتخت اعلانی خواندم بدین مضمون که: هنرستان موسیقی واقع در خیابان ارفع (ساختمان قبلی محل تالاروحدت ـ فعلی) جهت کلاسهای شبانه ساز و آواز به طور رایگان هنرجو می‌پذیرد... تازه به تهران آمده بودم، پیاده و پرسان پرسان به دنبال دلخواه، خود، محل هنرستان را پیدا کرده و در کلاسهای ساز و آواز ثبت نام کردم. البته قبل از آنهم با مقدمات نوازندگی تار نزد استاد نقاشم در کاشان آشنا شده بودم و در تهران نیز یکی دو ماه در کلاس موسیقی آقای مسعود معارفی واقع در سه راه بوذرجمهری آن را ادامه داده بودم. اعتراف می‌کنم که در همان زمان وقتی آقای معارفی یکی از پیش درآمدهای متداول در دستگاه سه گاه را به من می‌آموخت، از کلاس که بیرون آمدم به خود گفتم: «این آهنگهای قدیمی مرا ارضاء نمی‌کند. باید فکر دیگری بکنم! قبلاً در مدت اقامت در کاشان، در زیر آسمان پر ستارهٔ کویر، گاهی در حوالی بعد از نیمه شب و هنگام سحر با صدای غمگین مرغ حق از خواب بیدار میشدم و این نوا همیشه در گوشم بود تا اینکه یکروز ضمن قدم زدن در خیابانهای تهران، اولیّن آهنگ و شعر را در درآمد شور توامان بنامِ (مرغ حق) ساختم و زمزمه کردم:

نالهٔ مرغ حق دوشم دل پر خون کرد
چهرهٔ زرد از اشك خونین گلگون کرد
همچو منش زجدائیها زاریها بود
از سرِ شب تا صبحش بیداریها بود...

این ترانه نخستین بار به وسیلهٔ ارکستر به رهبری آقای علی تجویدی اجرا شد و نوازندگان آن زمان که در این برنامه همکاری کردند عبارت بودند از: میرزاعلیخان صالحی (تار)، بهرام پدخش (سنتور)، باشوکی (ویلن سل)، خرسندی (ضرب) و... دیگران. ترانه به طور زنده و مستقیم در آن سالها (۱۳۲۷ـ۱۳۲۸) که هنوز نوار ضبط صدا به ایران نیامده بود، اجرا و پخش می‌شد و دو مرحله بیشتر نداشت. مرحله اوّل، تمرین خواننده با ارکستر در یکی از سالنهای باشگاه افسران در خیابان سوّم اسفند یا در یکی از اتاقهای طبقه زیرین ساختمان بی‌سیم یعنی فرستنده رادیو ایران در جاده قدیم شمیران در سه چهار نوبت، و مرحله دوم، اجرا و پخش مستقیم از تنها اتاق طبقه بالای همین ساختمان؛ والسلام. این برنامه نیم ساعت ادامه داشت و بلافاصله یعنی درست ساعت ۸ بعدازظهر، هیأت ارکستر اتاق اجرای برنامه را تخلیه می‌کرد و تحویل سخنران معروف آن زمان، یعنی



دانشمند محترم، مرحوم آقای حسینعلی راشد (که در اتاق مجاور منتظر اتمام برنامه قبلی بودند) می‌دادند. خداوند آن مرد پاک را غرق در رحمت بی منتهای خویش کند.

□ در آن برنامه موسیقی، غیر از شما خواننده دیگری هم بود؟

● بله، آقای حسین قوامی (فاخته‌ای) که قبل از من آمده، بودند و آقای حسین خواجه امیری (ایرج) (که بعد از من آمد).

□ آیا خاطره‌ای از برنامه‌های مشترک با آقای قوامی دارید؟

● آری. در سالهای ۱۳۲۸ به بعد بود که آقای فاختهٔ (حسین قوامی) استاد محترم آواز و اینجانب مشترکاً در برنامه نیم ساعته رادیو ایران بدین نحو که ایشان آواز می‌خواندند و من ترانه، شرکت داشتیم و همانطور که قبلاً گفته شد آقای علی تجویدی، استاد و هنرمند گرامی رهبر ارکستر و آقایان عباس شاپوری (آهنگساز مشهور) و میرزاعلیخان صالحی و بهرام بدخش و... نوازندگان این ارکستر بودند و برنامه هم زنده و مستقیم پخش می‌شد. یکشب در حین اجرای برنامه در دستگاه همایون، صدای آقای قوامی پس از خواندن گوشه‌های درآمد و چکاوک، گرفت و چون امکان آن نبود که برنامه را قطع یا به نحوی سر و ته قضیه را به هم آورد، آقای قوامی به من اشاره کردند که اجرای بقیه آواز را به عهده گیرم؛ من هم شعری در گوشه (بیداد) خواندم و با شعری دیگر فرود آمدم و بعد هم ترانه‌ای از ساخته‌های میرزا علیخان صالحی را که قرار بود بخوانم، خواندم و بدینگونه برنامه به سلامتی پایان یافت.

آقای قوامی، همیشه و در تمام مصاحبه‌های مطبوعاتی و رادیویی به این تنها خاطرهٔ جالبشان اشاره‌ای داشتند.

□ در مدّت فعالیّت هنری خود چه تعداد آهنگ (ترانه) ساخته و اجرا کردید؟

● بیش از ۱۲۰ آهنگ... نصف کمتر این آهنگها مربوط به زمانی است که هنوز نوار ضبط صوت به ایران نیامده، بود و این آهنگها به طور زنده و مستقیم از رادیو پخش می‌شد. بنابراین هیچ اثری از آنها به جای نمانده و آنچه بعد از آمدن ضبط صوت به ایران مانده است در حدود شصت هفتاد ترانه است و غیر از اینها آنچه خوانده‌ام ۲۰ ترانه از مهندس همایون خرّم و ۳ ترانه از شاپور نیاکان و شصت هفتاد ترانه دیگر از آقایان ولی الله البرز و عباس زندی و غیره بوده است.

□ از قرار معلوم اشعار بعضی از ترانه‌ها را خود می‌سروده‌اید.

● بله، در این راه گاهی ذوق‌آزمایی می‌کردم، بخصوص در اوائل کار که شاعران ترانه‌سرا کم بودند امّا بعداً که کار رادیو نظمی به خود گرفت و شاعران و آهنگسازان بیشتری به رادیو آمدند، هر ماه، طبق تصمیم و ابلاغ کتبی شورای شعر و موسیقی رادیو، برای هر آهنگساز شاعری در نظر گرفته شده و این دو با همکاری و هم‌آهنگی خودشان که بیشتر از روی شوق و علاقه (و نه ملاحظات مادّی بود) ترانه‌ای ساخته و سروده و بوسیله ارکسترها و خوانندگان مختلف اجرا می‌شد و چنین بود که اکثر اشعار آهنگهای مرا شاعران ارجمند، آقایان نواب صفا، فریدون مشیری، بیژن ترقی، ابوالقاسم حالت، عبدالّه الفت، شهر آشوب، پرویز وکیلی، نظام فاطمی، مهرداد اوستا، کریم فکور، ایرج تیمورتاش، سرهنگان شاه زیدی و اعلامی و نیز بسیاری از آنها را دوست قدیم و گرامی‌ام تورج نگهبان می‌سرودند.

□ از اشعاری که خود برای آهنگهایتان ساخته‌اید چه تعداد بصورت مضبوط باقی است؟

● تنها یکی؛ و آنهم ترانه دریاست

□ چه انگیزه‌ای موجب ایجاد این ترانه شد؟

● من در کویر کاشان و اطراف آن جز جوی آبی، نهری کوچک و حداکثر چشمه‌ای ندیده بودم. چهار پنج سالی بیش از اقامتم در تهران نمی‌گذشت که با چند نفر از دوستان مطبوعاتی، برای نخستین بار سفری به شمال ایران اتفاق افتاد. در جاده چالوس از میان درّه‌ها و کوههای سر بر آسمان سوده که برایم بسیار عجیب و تماشائی بود گذشتیم و بر ساحل دریا که شکل و شمایل آن تا آن زمان حتی در تصوّراتم هم نمی گنجید، قدم گذاشتیم؛ دریا ناآرام و وحشی و توفانی بود و باران به شدّت می بارید. نزدیک غروب و اول شب باران فرو نشست و آسمان باز شد و ماه از دور دست دریا جلوه‌گری کرد و من، مسحور و حیرت زده در آنهمه زیبایی و مظاهر متضاد طبیعت، از قهر و مهر، جوشش و ارامش و حرکت رقص گونهٔ برگ درختان و گلها و مرغکان بر امواج و بعد انعکاس فریبای مهتاب در دریا... ذوقم گل کرد و توأمان، آهنگ و شعری (در گام سُل ماژور، با ریتم والس) ساختم بنام «دریا». (البته قبل از این جریان، آهنگ معروف دانوب آبی اثر معروف اشتراوس را نیز شنیده بودم) که این شعر و آهنگ در سالهای بین دهه ۳۰ و ۴۰ در اطاق کوچک استودیو شماره ۱ رادیو بوسیله ارکستر شماره ۲ با رهبری و نوازندگی حبیب‌اله بدیعی و نظارت حسینعلی ملاح، این گرامی هنرمندانِ زود از دست رفته، با امکانات محدود آنزمان با کیفیتی نه دلخواه اجرا و ضبط و پخش گردید همیشه آرزویم این بوده و هست که زمانی این آهنگ با ارکستری کامل و تنظیم و هارمونی و ارکستراسیونی مطلوب و کیفیتی عالی اجرا و ضبط گردد که در اینصورت، بدون خودستائی چیزی خوب و قابل توجه از آب درخواهد آمد... در اینجا باید اضافه کنم که تا آنجا که من اطلاع دارم، آهنگسازان و شاعران ما تا این تاریخ دربارهٔ دریا (این سوژه بسیار جالب و هیجان‌انگیز) چیزی درخور توجّه نساخته‌اند یا به عبارتی در فکر ساختن آن نبوده اند و تنها ترانه‌ای که قبل از دریای اینجانب سروده شده است، توسط شاعر هنرمند آقای هوشنگ شهابی با این مطلع: دریا بی‌انتهاست / ساحلش ناپیداست / قایقران می‌رود / امیدش بر خداست... در مایه دشتی بوده که گرچه ملودی و شعر آن ساده و دلنشین است امّا دارای ژرفا و عظمت دریا نیست.

□ دریای شما چیست؟

● روی امواج دریا / رقص مرغان صحرا
چون نقش آرزوها / یا رؤیای جوانی / در دیده باشد زیبا
قلب عاشق همچون دریائی / دریا، دریای توفانزایی
هردم نالان موجی انگیزد / سیلی از خون بر ساحل ریزد
آه... منهم چون دریا، دریا / دارم بس غوغا، غوغا
که بی‌تاب / که آرام / که در آتش دارم مأوا
عکس مهتاب بر امواج دریا / شبها دارد منظری بس زیبا / کز شادی پر گیرد مرغ دل من / رقص گلها با آهنگ طوفان / مست و رسوا بر امواج غلطان / یادآرد از رقص زیبا گل من...

□ آقای رشیدی، از چگونگی ورود خود به رادیو، به عنوان خواننده و آهنگساز بگویید.

● همانطور که قبلاً گفته شد در سال ۱۳۲۶ در کلاسهای شبانه ساز و آواز هنرستان موسیقی (محل ساختمان فعلی تالار وحدت) که ریاست آن با پرویز محمود و بعد روبیک گریگوریان با نظامت آقای بامشاد بود، به هنرستان مزبور مراجعه کردم و همزمان در کلاس ساز و نت‌خوانی استاد موسی معروفی و آوازهای دکتر مهدی فروغ، ثبت نام کردم و آموزش نزد این دو استاد گرانمایه نزدیک به یکسال ادامه داشت.

استاد موسی معروفی که می‌دانستند من ضمن تعلیم تار و نت‌خوانی نزد ایشان، در کلاس آواز آقای دکتر فروغ هم شرکت می‌کنم، آهنگ چند ترانه از ساخته‌های خودشان را به من آموختند و ضمناً مرا به آقای علی محمد خادم میثاق، از فارغ‌التحصیلان هنرستان موسیقی و رهبر یکی از ارکسترهای رادیو ایران، برای خواندن در رادیو معرّفی نمودند. به یاد دارم که در موقع معرّفی به آقای خادم میثاق گفتند: بفرمائید، اینهم خواننده‌ای که می‌خواستید. نُت می‌داند و ترانه‌ها را بدون این که برای تمرین به شما زحمتی بدهد، پیش خود از روی نت یاد می‌گیرد و می‌خواند... از همان وقت بود که اینجانب به عنوان خواننده و آهنگساز، رسماً فعالیت خود را در رادیو آغاز نمودم.

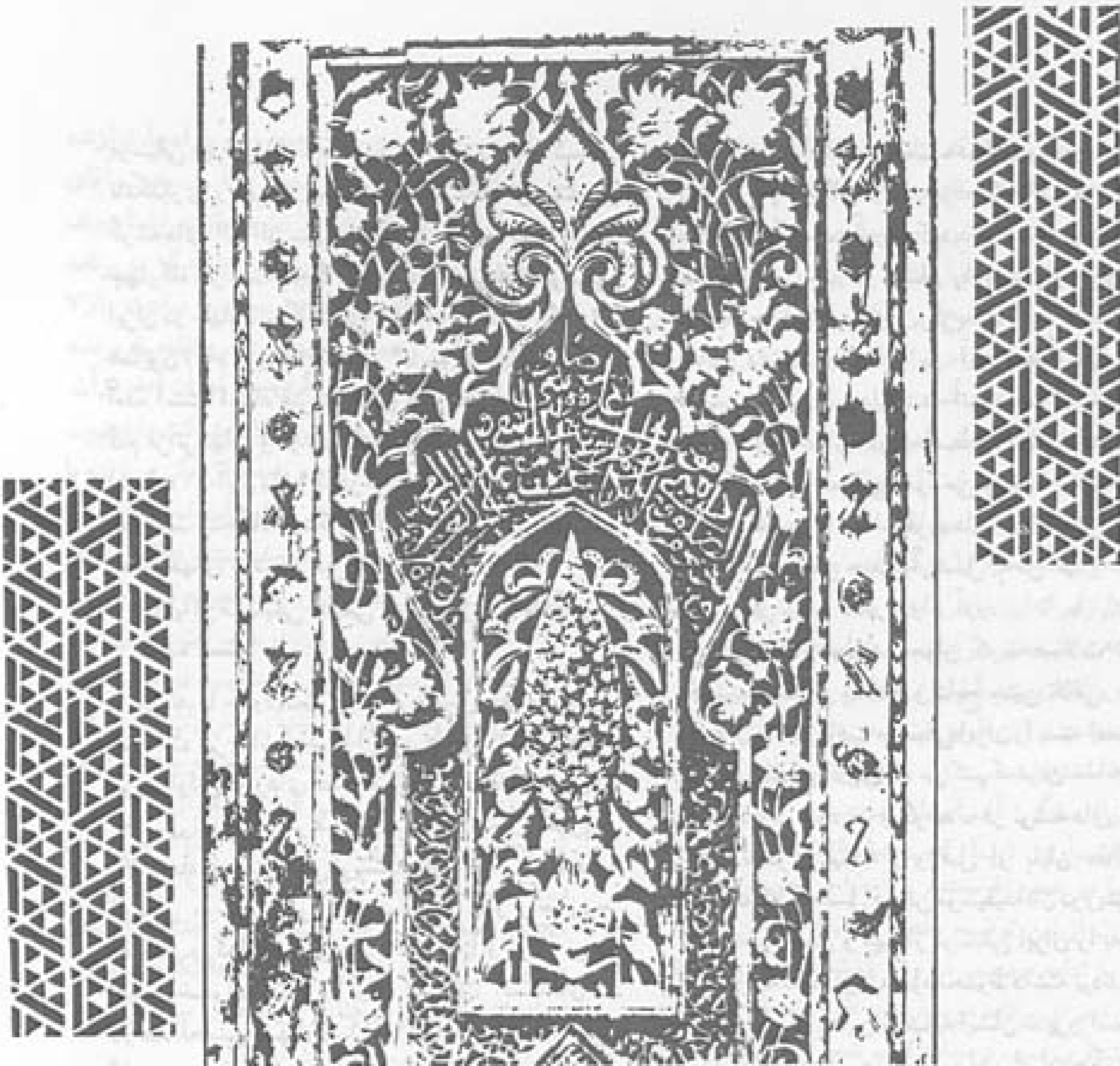
□ در کلاس آقای دکتر فروغ، غیر از شما هنرجویان دیگری هم بودند؟

● بله، نام بعضی از آنان را به خاطر دارم: آقایان حسن گل‌نراقی، معنوی، مشروطه و جوانی (اگر اشتباه نکنم.) بنام نصرت‌اله خان با کاراکتری خاص از تهرانیهای قدیم و داش مشدی؛ که آواز سنتی ایرانی را با صدایی رسا اما زُمخت و بی‌کنترل و تحریرهای کوبنده می‌خواند و اصولاً شرکت ایشان در آن کلاس با آموزشهای خاص و متفاوت آقای دکتر در موسیقی ایرانی، غریب می‌نمود!

□ آموزش آواز توسط آقای فروغ به چه نحو و کیفیتی بود؟

● آقای دکتر فروغ در مورد آواز ایرانی و ایجاد رفرم و تحول در آن، اعتقادات و آموزشهای خاصی داشتند و شاگردان را بدان سوی رهنمون می‌شدند. مثلاً ادای «تحریرها» را در آواز، مگر در مواردی خاص (همچون تحریری که آقای بنان در اجرای دیلمان و در آخر کلمهٔ دوست (نه مجنونم که دل بردارم از دوست) می‌دادند، جائز نمی‌دانستند و من شیفتهٔ صدا و آموزشهای جنابشان، قصیده‌ای ساده و ابتدایی در آنزمان ساخته و تقدیم حضورشان نمودم... سه چهار بیت آن را اکنون بیشتر بخاطر ندارم.

مرا که گوش به صوتی است از شکر دهنی
دگر نخواهم آوای بلبل چمنی
چو چشم و گوش بر آن لعل و آن سخن باشد
به دل بنا شدم از گردش زمان مَحَنی



تو ای هنرور مصلح که چشم اهل هنر
بسوی تو نگرانست در چنین زمنی
تو باید این هنر کهنه را برنگ نوی
درآوری و کنی عرضه در هر انجمنی

□ لابد خاطراتی هم از آن دوران دارید؟

● ...بعد از آنکه کلاس درس در حوالی ساعت ۸ شب تمام می‌شد، ما گروه شاگردان هم از هنرستان خارج می‌شدیم و در خیابانهای تهران که آن زمان و در آن ساعات شب کمتر عابری پیدا می‌شد به تمرین دروس و خواندن آواز می‌پرداختیم به این ترتیب که یکدستگاه آواز ایرانی را از درآمد شروع و هر کدام گوشه‌ای از آن را اجرا می‌کردیم. و آقای معنوی که صدایش از همه رساتر بود، همیشه مأمور اجرای آوازها در اوج، مثلاً مخالف یا عشاق بود. اما آقای گل‌نراقی بیشتر قطعات ریتمیك و تصانیف متداول آن زمان را زمزمه می‌کرد و اصولاً او در خواندن غزل به اصطلاح کوچه‌باغی (بیات تهران؟) با لحن (جاهلی و داش مشدی‌گری!) و ترانه‌هایی از این قبیل، تخصص، مهارت و انعطاف فراوان داشت. آواز «دل دارم قلوه دارم» را که به خاطر دارید؟ ـ در آن روزها روی تصنیف معروف و بسیار زیبای «من بیدل ساقی به نگاهی مستم» ساخته آقای مرتضی محجوبی با شعر رهی معیری در سه‌گاه، شعری فکاهی نیز (مطابق مرسوم آن زمان) توسط گویا آقای ابوالقاسم حالت (که موضوع آن محاوره و بگومگویی بود بین یك جاهل به اسم حسن جیگر! و طرف مربوطه! بنام اختر) سروده شده و گل‌نراقی با همان لحن خاص (کوچه باغی) و دلنشین می‌خواند و بخصوص شعر پایانی این ترانه را بدین مضمون: تورو گرمیگن اختر ـ منو میگن حسن جیگر! خیلی با حال و خنده‌آور می‌خواند و به‌طور کلی وجود حسن گل‌نراقی با خمیرمایهٔ طنز و لودگی آمیخته بود، یادش گرامی باد.

□ صحبت گل‌نراقی شد ـ به یاد ترانهٔ معروفش افتادم. شما از ترانهٔ (مرا ببوس) چه برداشتی دارید؟

● آنچه من می‌توانم بگویم این است که یکی از مهمترین دلایل شهرت و موفقیت این ترانه و استقبال عامه از آن، یك شایعهٔ سیاسی بی‌پایه و اساس است که می‌دانید. بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و اعدام تعدادی از افسران شاخهٔ نظامی حزب توده، در افکار عمومی (که نفرت و انزجاری عمیق از رژیم حاکم و کودتاچی‌ها داشت) این شایعه به‌طور ریشه‌ای رسوخ پیدا کرد و عجیب است که این شایعه و داستان جعلی با وجود تکذیب سرایندهٔ شعر آن، شادروان حیدر رقابی (هاله) و نزدیکانش و دیگر هنرمندان دست اندرکار، بعد از گذشتن چهل سال، هنوز به قوت خود باقی است!! و مردم هم ول کن نیستند و همان شایعه و داستان را صحیح می‌دانند.

همین الآن یکی از شماره‌های گذشتهٔ نشریه‌ای به نام مجله سیاسی جوان (شماره یازدهم ـ جمعه ۵۷/۱۱/۲۷ پیش روی من است و آخرین صفحه آن با عکس تیرباران دو نفر افسر طناب‌پیچ شده حزب توده، مزین و زیر آن نیز ترانهٔ مرا ببوس، با این شرح: «مرا ببوس... ترانهٔ انقلابی، منسوب به سرهنگ سیامك، آزادی‌خواه کبیر و شهید بزرگ... گفته شده است این ترانه را، سرهنگ سیامك، سحرگاهی که به قتلگاه می‌بردندش، برای دختر کوچکش می‌خواند و همانجا، این ترانه، جاودانه می‌شود!»

موضوع جالب‌تر آنکه طبق نوشته جزوه‌ای حاوی شرح حال و عکسهای هنرمندان ایران به انضمام تقویم سال ۱۳۳۹ شمسی، چند سال بعد از گل‌نراقی، خواننده‌ای دیگر به نام ویگن دردریان نیز، کار خود را با «مرا ببوس» شروع و گل کرده است!... و اخیراً هم اینجانب از قول یك موسیقی‌دان (که مدرك دکترا را هم با خود یدك می‌کشد)، شنیدم که اصل این آهنگ یونانی است! ازحق نمی‌توان گذشت که صرف‌نظر از شایعات و مطالبی که در این مورد گفته شده، آهنگ این ترانه و مضمون شعری آن، دلنشین، تازه و ابتکاری است و باید درصد زیادی از شهرت آنرا مدیون ذوق و قریحه سرشار سازندگان آن دانست.

□ لطفاً درباره موسیقی ایرانی و تاریخ آن نظرتان را بفرمایید.

● به طور مستند و مختصر باید بگویم که آنچه ما فعلاً به نام موسیقی ایرانی (سنتی ـ ردیف ـ کلاسیك) داریم و به صورت کنونی تدوین و نت‌نویسی شده است، اگر چه در مکاتب مختلف با اختلاف، یك موسیقی نیمه‌مذهبی است که محصول و بازمانده یکی دو قرن اخیر است. من اکثر این نواها را، قبل از آنکه به صورت نت در جایی عرضه گردد، در پای منبر روضه‌خوانان، مداحان اهل بیت علیهم السلام، وعاظ اهل منبر و بخصوص تعزیه خوانان مذهبی در سنین کودکی و نوجوانی شنیده و مشتاقانه به خاطر سپرده‌ام. صدای خوب و ملیح و شیرین یکی از تعزیه‌خوانان کاشان بنام میرزاسلیمان، با آن سیما و هیئت ظریف و قدیسی در صحن بقعه شاهزاده ابراهیم (فین کاشان) هنوزدر گوش جانم طنین افکن است. او، تعزیه گردان، خواننده، دکوراتور، آهنگساز، طراح لباس و معلم آواز برای تعزیه‌خوانان بود. در انتخاب دستگاههای موسیقی متناسب با موضوع تعزیه و تلفیق شعر و آهنگ، آنچنان با سلیقه، ماهر و مسلط بود که بعداً نظیر او را در نیم قرن اخیر جائی ندیدم. بگذریم، این هفت دستگاه موسیقی، و گوشه‌های مربوطه که برحسب نظر وذوق و سلیقه اساتید کم وزیاد و پس و پیش می‌گردد و حتی گاهی اسامی آنان نیز در معرض تغییر و تبدیل قرار می‌گیرد از جانب موسیقی‌دانان و نوازندگان معروف دوران قاجار، امثال حسینقلی و میرزاعبداله و غیره ارائه شده و بعداً از طرف شاگردان و پیروان آنان تغییراتی نیز در آنها به عمل آمده است و کاملترین آن بوسیله آقای موسی معروفی موسیقیدان معاصر به صورت نت درآمده است، قبل از عصر قاجار نیز اسامی گوشه‌های آواز در آثار بعضی از شاعران قدیم و کتبی چون مقاصد الالحان صدرالدین غیبی مراغی و غیره آورده شده، و معلوم نیست آیا در قرون قبل نیز به همین صورت خوانده و اجرا می‌شده یا خیر. وجه تسمیه این نام‌ها هم به روشنی معلوم نیست و اینکه چه کسانی این نامگذاری را کرده‌اند. با دقت در اسامی گوشه‌ها، می‌بینیم که نام بعضی از اشخاص یا شهرهای ایران بر آنها نهاده شده است از این قبیل: شهرها ـ طوسی، آذربایجانی، نیریز، عراق، آشور، شوشتری، نیشابور، اصفهان، مداین، نهاوندی، گیلکی، دشتستانی، ماوراءالنهر... اشخاص: خسروانی، راك عبداله، خوارزمشاهی، راوندی، منصوری، حسینی، شاه‌ختائی، سرورالملکی و... و این می‌رساند که نام اکثر گوشه‌ها از شهرها و اشخاص نشأت گرفته واسم گذاری شده است. شاهد مثال بر این مدعی گوشه شهابی است که از قول خواننده مشهور تاج اصفهانی در صفحه ۴۶۶ کتاب چهره‌های موسیقی ایران نقل کرده‌اند بدین سان: این گوشه را کسی به نام (شهاب چشم دریده!) از خود درآورده، یعنی به اصطلاح اختراع کرده است. (اما ابوالحسن خان صبا این گوشه را منسوب به شهاب السادات اصفهانی میدانند)

اصلاً به درستی معلوم نیست این هفت دستگاه

موسیقی ایرانی از کجا آمده و از طرف چه کسانی نامگذاری و معرفی شده‌اند. سه دستگاه آن مشابه و گوشه‌های آنها از سایر دستگاهها آورده شده (نوا - چهارگاه - راست پنجگاه) و به نظر حقیر همه موسیقی ایران در چهار دستگاه یعنی ۱- ماهور (گام بزرگ) ۲- همایون (گام کوچك) ۳- شور ۴- سه گاه (یا چهارگاه) آمده است. استاد هنرمند آقای علی تجویدی از اینهم گام فراتر نهاده و در مصاحبه‌ای که در مجله ادبستان (شماره ۱۱ آبان ماه ۶۹) درج شده گفته‌اند: من معتقدم که راست پنجگاه دستگاهی است که در برگیرنده تمام دستگاههای موسیقی ایرانی است.

□ آیا از موسیقی قدیمی ایران چیزی به یادگار مانده است؟

● نه، تا حدود کمتر از یك قرن پیش خط موسیقی، یعنی نت نیز نداشته‌ایم تا از این طریق راهی به دهی ببریم. اولین آوازهای مضبوط ایرانی سابقه‌ای بیش از ۸۰ سال ندارند. دکتر ساسان سپنتا در شماره شهریور ۷۰ مجله ادبستان می‌نویسند «از جمله ضبط‌های تاریخی موسیقی ایران می‌توان از آواز راح روح آقاغفار و کمانچه باقرخان (۱۹۱۰م) و آوای نوای ادیب خوانساری، آواز اقبال السلطان و تارعبدالحسین شهنازی (۱۹۳۱م) نام برد». از اینها گذشته، در سالهای قبل از حمله عرب به ایران، افسانه‌هائی از «باربد» موسیقی‌دان و خواننده دوران ساسانی در کتابها نوشته‌اند که واقعیت هیچکدام از آنها برما روشن نیست مثلاً داستان ۳۰ لحن باربد (که برای هر روز از ماه آهنگی خاص ساخته و اجرا می‌کرده) یا ۳۶۰ لحن او که برای هریك از روزهای سال آهنگی مناسب آن روز ساخته است، کمی غریب می‌نماید. بالفرض چنین نیز بوده باشد، کمترین اثری از آنها به جای نمانده که حتی سینه به سینه نقل گردد یا در ذهن تاریخ و مردم مانده باشد!

اصولاً اینجانب را، درست یا نادرست اعتقاد بر آن است که بعید نیست آهنگهای باربد در آن روزگار همانند نخستین شعرهای شاعران پارسی گوی در قرن دوم هجری بعد از تصرف ایران بدست اعراب باشد، ساده و ابتدایی فی‌المثل مانند این شعر ابوحفص سغدی

آهوی وحشی در دشت چگونه دَوَذا
او ندارد یار بی یار چگونه بُوَذا!؟

آقای بهزادباشی، نویسنده و مترجم سه جلد تاریخ موسیقی، دربارهٔ موسیقی سنّتی ایران مقاله‌ای زیر عنوان (موسیقی دانانِ درویش خانی، این اسطوره‌های هول انگیز زمان ما!) در اولین شماره مجلّه آئینه اندیشه صفحات ۵۴ تا ۵۷ مورخ آذرماه ۱۳۶۹ نوشته‌اند که این مقاله میتواند مورد توجّه و دقت بسیار قرار گیرد. قسمت هایی از این نوشته چنین است «موسیقی خوب ما به علتّی، غریب علیل است - نه می‌میرد و نه جان می‌گیرد. این جان سختی از اصالت موسیقی و بیماری آن از جهل اصحاب ناصری است. اصحاب ناصری، نوازندگان و آهنگسازانی اند که از دوران ناصرالدین شاه ظهور کردند و تا زمان حاضر نیز موسیقی ما در دست آنان است - اتفاق غم انگیزی که برای موسیقی معاصر رخ داده مربوط به دوران پنجاه ساله حکومت ناصرالدین شاه قاجار است - در آن روزگار عده‌ای از بهترین نوازندگان را از یزد، کاشان، کرمانشاه و جاهای دیگر جمع‌آوری کردند و بعد از ریز و درشت کردنها، تنی چند از ایشان را به عنوان نوازندگان، موسیقی‌دانانِ درباری برگزیدند. آن هنرمندان نه گناهی داشتند و نه ادعایی. آنها بعضاً حتی الفبای فارسی را نیز نمی‌دانستند. آنها آنچه از خزانه عام نغمه‌های ایران در حافظه داشتند افزودن بر ریزه کاریهای شخصی خود می‌نواختند و اصلا بر آن نبودند که بعدها به اسطوره‌های هول‌انگیز زمان ما تبدیل شوند وتنی چند از آن نسل که من آنها را درویش خانی می‌نامم آنقدر دوام آوردند تا با یك چند موسیقی‌دان و نوازنده جوان که تحصیلات تازه‌ای داشتند در تماس افتادند و نتایج چنین تلاقی، حداقل یك قرن راه بازیافت موسیقی ایران را بسته است... به رغم همه کند و کاوی که می کنم کمترین نشانه‌ای از اصطلاحات - ردیف و گوشه - در نوشته‌های قبل از عصر ناصری نیافته‌ام و قبل از پایان مقاله باید اعتراف کنم که نسل فرونن موسیقیدانان درویش خانی یك عنصر اصیل و مهم از موسیقی ایران را به سابقه استعداد یا شاید غریزه خود محفوظ داشته بودند. تاریخ موسیقی ایران به این سبب به ایشان مدیون است.»...

□ وضع فعلی موسیقی را در ایران چگونه می‌بینید؟

● سخن و درددل در این زمینه بسیار است. امّا کجایند آهنگسازان ایران و همپایشان شاعران ترانه‌سرا؟ راست بگویم: «موسیقی جهان با تصنیف و ترانه - آهنگهای نو - زنده و پویا و پاینده است. در گوشه و کنار این خاك هنرخیز، استعدادهای فراوان از آهنگساز و صداهای خوش و دلنشین از خوانندگان داریم» چرا صدا و سیما از آنان استفاده نمی‌کند و به ارائهٔ محدود آهنگها و صداهای (اکثراً) بی‌اثر و غیر قابل نفوذ در دلها، دل خوش کرده است؟

مساله‌ای که برای موسیقی ایران در سالهای اخیر پیش آمده، اشتباه بزرگ دست اندرکاران است در مقیّد نمودن آهنگساز به ساختن آهنگ روی اشعار مولانا، حافظ و دیگر شعرای متقدم، خیلی هم که لطف کرده‌اند، معدودی از شاعران معاصر (زنده) و شناخته شده مورد تائیدند. نتیجه و عکس‌العمل چیست؟... ورود انبوه آهنگها و اشعار مبتذل به صورت ویدئو و کاست از آنطرف دنیا! در این کشور و استقبال بی‌سابقه و شدید نسل جوان (و هم پیرا) از این واردات!... در اوائل انقلاب تك و توکی آهنگها (سرودها) ابتکاری و درخور توجه بود، حتی موسیقی بی کلام مانند نینوای علیزاده (که به اعتقاد من، زبان گویای همه مصائبی است که در طول تاریخ بر سَر این ملّت آمده) هم ساخته شد امّا با چند گل که بهار نمی‌شود. با تأسف بسیار باید اعتراف کرد که فروش مبتذل‌ترین ترانه‌های وارداتی که به صورت پنهانی و قاچاق است، با همه ممنوعیت‌ها، خیلی بیشتر از کاستهای افراد تراز اول موسیقی فعلی (با همه آگهی‌ها و تبلیغات) است.

□ شاید هنگام آن رسیده باشد که به تحلیلِ موسیقی ایرانی، تحلیل و بررسی جنبه‌هایِ خلاّق و موجد تعالی انسانی و همچنین به جنبه‌هایِ گاه بازدارندهٔ آن بپردازیم. شما به عنوانِ بازمانده‌ای از اصالتهای موسیقایی، تحلیل‌تان از موسیقی ایرانی چیست؟ آیا موسیقی ایرانی نوآوری را می‌طلبد؟ اصلا شرایط و الزامات نوآوری را در چه بیش زمینه‌ها و جهت نوآوری را رو به سوی کدام سمت و هدف می‌دانید؟

● سخن در این باره بسیار است و استادان و پیش‌کسوتان فعلی موسیقی ایرانی، مخصوصاً در سالهای اخیر در مطبوعات و بخصوص در ماهنامهٔ «ادبستان» شما مقالات مشروح و مفصّل، راهگشا و قابل استفاده‌ای نوشته‌اند که باید به عنوان دستورالعمل و با دید انتقادی و اصلاحی مورد امعان نظر قرار گیرد و اینجانب را نیز اعتقاد بر آن است که با گذشت زمان و متناسب با خواستهٔ نسل جوان و نوخواه، باید تحوّلی در موسیقیِ ما صورت گیرد تا به قول نویسنده ای صاحبنظر در مجلّه شما از «تکرار ملال در مداری بسته» اجتناب گردد و مسلّم است که این تحوّل باید با فکر نوگرای کسانی انجام گیرد که اطلاع کامل از ردیف موسیقی ایرانی داشته باشند و با تکیه بر آموخته‌ها و احتراز از انحرافهای غیر قابل اغماض رهگشای طریقی نوگردند. نظیر این کار در شعر و شاعری شده است و شاعرانی که از مبادی شعر کلاسیك آشنایی کامل داشته‌اند، در عرضه نوآوری و شعرنوگویی پای گذاردند و بدون اینکه به پرت و پلاگوئی افتند، تحولات مطلوب و معقولی که مورد قبول اکثریت دوستداران شعر بود ایجاد کردند و آثار ارزشمندی در زمینهٔ شعر و ادب ارائه دادند.

□ درباره موسیقی و ترانه‌های محلی چه مطلبی دارید؟

● این موسیقی (محلّی) اگرچه از جان و دل ساده و باصفای روستاییان پاك نهاد ایرانی در طول قرنها مایه گرفته و لاجرم برجان و دل می‌نشیند امّا به خاطر ابتدایی بودن و تکرار در یك دایرهٔ محدود نمی‌تواند به ارضای یك موسیقی‌دان یا علاقمندان سطح بالای موسیقی بپردازد و حتّی حداکثر بیش از ۵ دقیقه قابل شنیدن باشد. به عنوان مثال، نمونه و شاهد آن، دوبیتی‌های مؤثّرودلنشین اما محدود باباطاهر است در مقابل ژرف دریای عظیم و بیکران اشعار سعدی و حافظ و مولوی و غیره... این، درست یا غلط، نظر شخصی من است واصولاً چون خود این حقیر، دهاتی- شهرستانی (راوندی - کاشانی) هستم، لحن و کلام فاخر و مفخّم شهری را بیشتر می‌پسندم واداى کلمات و ترانه‌ها را با لهجه‌های محلی (غیر رسمی و غیر ادبی) امثال: (نمیدونم - وِلِ بالا بلندُم - بنگرُم - کنارُم - بهارُم - تارُم - کُدومِه - که کِرده - و...) آنهم به کرّات و با تکرار زیاد نمی‌توانم قبول و تحمّل کنم. بنده حتّی لحن نافاخر و غیر شهری بعضی از موسیقیدانان و آواز خوانانِ به قول آقای باشی «درویش خانی» را که مثلاً «آورد» را «آوِرد» و نکنَد را «نکِنِد» و شعر بلند حافظ: «چه مستی است ندانم که رو به ما آورد» را با نهادن دندانها بر روی یکدیگر و به طور جویده و درهم این طور ادا می‌کنند: «چه مستی اِست ندانِم که رو به ما آوِرد» صحیح نمی‌دانم و به هیچ وجه آنها را با لحن و گویش فاخر صحیح و ادبی خوانندگانی چون قوامی و

بنان نمی‌توانم عوض کنم.

□ آیا از هنرمندان قدیمی و معروف ایران خاطراتی دارید؟

● خاطرات زیاد است. از آن همه، چند تا را نقل می‌کنم:

۱ـ رضا محجوبی (معروف به رضا دیوونه)

سال ۱۳۳۰ بود که روزی من به یك مهمانی واقع در یکی از کوچه‌های اطراف میدان مخبرالدوله دعوت شدم. در این مهمانی کسانی چون داریوش رفیعی (خواننده) نبی‌زاده (مقلّد بی نظیر صداها) ابراهیم بوذری (خطاط و خواننده) رضا محجوبی (نوازنده ویلن) و نام‌آورانی دیگر حضور داشتند و آشنایی من با «رضا» برای اولین بار در همین خانه صورت گرفت. این رفت و آمدها و مهمانی‌ها مرتباً ادامه داشت و آشنائی و همنوائی با «رضا» نیز... رضا باآن هیأت و لباس (که مرد شندربندری یکی از داستانهای صادق هدایت را تداعی می‌کرد) در کمتر جایی ویلن می‌نواخت امّا در مقابل لطف و محبّت و صفای باطن و پذیرائی خالصانهٔ صاحبخانه تسلیم بود و به محض اشارهٔ او، دست برویلن میبرد و قیامت می‌کرد و به خواسته همین میزبان بود که در ساعاتی از شبها ما با اتوموبیل صاحبخانه به یکی از رستورانهای خلوت اطراف تهران (جاده اقدسیه ـ ازگل) می‌رفتیم و در یکی از اطاقهای آنجا دقایقی را به گوش دادن به ویلن رضا می‌گذراندیم و من بخصوص در آن دیدارها بارها در مایه دشتی این شعر را:

گرفتم آنکه به رویم در قفس باز است

پَر شکسته کجا در هوای پرواز است

که مورد پسند رضا بود با ویلن او می‌خواندم. متاسفانه چون در آن سالها هنوز دستگاه ضبط صوت به ایران نیامده بود، اثر قابل ملاحظه‌ای از نوای آن ویلن سحرآمیز در دست نیست.

۲ـ مهندس همایون خرّم

در ارکستر آقای خادم میثاق سه خواننده شرکت داشتند که دو سه بار در هفته اجرا می‌شد. این سه نفر عبارت بودند از: سعادتمند قمی، تاریا (قاسم غراب) و این حقیر. نوازندگان این ارکستر عبارت بودند از استادان فروتن راد و نصرت الله سپهری (ویلن) سلیمان روح‌افزا (تار) عباس زندی (تارو تارباس) و رضا میرفتاح (ضرب) اما اینان در عین استادی و نت‌دانی، هیچیك تکنواز و به اصطلاح سلیست نبودند و البته ادعائی هم نداشتند. خود آقای خادم میثاق هم در این ارکستر پیانو می‌نواختند. اصولاً در آن زمان تعداد اعضای ارکستر محدود بود و نقش اصلی و تعیین‌کننده با ویلن اول ارکستر و تنها او بود که می‌توانست آهنگی را (اگر پنجه شیرین و پرجاذبه‌ای داشت) خوب جلوه دهد و مفهوم عکس آن نیز چنین بود و من همواره از نبود چنین نوازنده‌ای رنج می‌بردم تا اینکه یك روز در سال ۱۳۳۱ به اتفاق اخوی به منزل آقای محمود کریمی (که قبلاً با او آشنایی داشتم) رفتم. وقتی به آنجا رسیدم در انتهای راهرو و پلکان طبقه بالای آن خانه با منظره‌ای قشنگ، ساده و صمیمی روبه‌رو شدم. همایون خرم همراه با تار خویشاوندش، البرز نیکوپور مشغول تمرین آهنگی بودند که قرار بود بعداً با آوازهای کریمی (ردیف‌دان مشهور سالهای بعد) اجرا کنند. با شنیدن آهنگ و نوازندگی خوب و پرجذبه خرم، من به مطلوب خود رسیدم و آنچه را سالها در پی آن بودم به دست آوردم. در اینجا توضیح این نکته را لازم می‌دانم که در آن سالها پویندگان راه هنر (اعم از نوازنده و خواننده) و کسانی که به هر علت راهی برای اجرای برنامه و نشان دادن هنرشان در رادیو ایران نداشتند و یا اصولاً با اشکالتراشی و سخت گیریهائی که شورای موسیقی رادیو در آزمایش و انتخاب هنرمند داشتند، نمی‌خواستند خود را درگیر این مسائل نموده و طی عبور از مراحلی خاص، به مرحلهٔ اصلی، یعنی اجرای برنامه و هنرنمایی برسند، در برنامه‌های آزاد فرستنده رادیو ژاندارمری یا نیروی هوائی شرکت می‌کردند و هنر خود را از این طریق نشان می‌دادند. آقای خرم نیز، بنا به اعتراف خودشان با همین ارکستر کوچك به خوانندگی آقایان محمود کریمی و خوانساری (با ادیب خوانساری اشتباه نشود) در همین فرستنده برنامه اجرا می‌کردند. ـ با معذرت از این توضیح مفصل جریان آشنائی با آقای خرم را ادامه میدهیم. آن روز گذشت و روز دیگر که برای اجرای برنامه موسیقی (به طور زنده) به ایستگاه فرستندهٔ بی‌سیم، در جاده قدیم شمیران رفتم، موضوع دیدار آقای همایون خرم و انتخاب او را (البته با موافقت قبلی ایشان) به عنوان آهنگساز و ویلن اول ارکستر، با آقای خادم میثاق در میان نهادم و مطمئن بودم بانفوذی که این بنده، از لحاظ آهنگسازی و گاه شاعری و نوشتن نت برای سازها در این ارکستر داشتم و همچنین لطف و توجه بزرگوارانه‌ای که آقای خادم میثاق نسبت به من داشتند، چنین انتخابی را تائید خواهند کرد و چنان هم شد و جناب آقای مهندس خرم را (بدون هیچ آدابی و ترتیبی و طی مراحل پله به پله) باسلام و صلوات در اولین برنامه به عنوان آهنگساز و نوازنده اول ارکستر شرکت دادیم (وحق هم همین بود) و با داد و قال و اعتراض بعضی از اساتید یعنی اعضای ارکستر هم روبه‌رو شدیم... آقای فروتن‌راد بنمایندگی از طرف خود و دیگران معترضانه فریاد برآورد که: حالا دیگر کارت به جائی رسیده که این جغله (مهندس خرم) را آورده و به رخ ما می‌کشی؟!.. در اینجا ناچار برای رفع سوءتفاهم بایستی صادقانه عرض کنم که خطاب این کلمه بهرکس هیچگونه توهین و جسارتی افاده نمی‌کند و توضیحاً اضافه می‌شود که در عرف و اصطلاح عامه ـ جغله ـ بکسانی میگویند که از نظر سنی در سالهای اول جوانی و از لحاظ قدوقامت در مضیقه باشند. آقای خرم نیز در آن روزها در سنین ۲۰ سالگی و در چنان وضعی قرار داشتند.

من در پاسخ اعتراض آقایان گفتم: شما چکار به سن و سال و قد و قامت طرف دارید؟ هرچه می‌خواهد باشد، شما کار و هنر او را ببینید. خوشبختانه دوستان وقتی در سنجش هنر ایشان به قضاوت نشستند کم کم دست از مخالفت برداشتند!... و اما با همه این تفاصیل و بگومگوها و ماجراها، آقای خرم بعد از چند ماهی به شهرت رسیدند، متاسفانه همکاری خود را از ما دریغ داشتند که خود دلایل خاصی داشت.

۳ـ رضا ورزنده

این همشهری نجیب و محجوب و بی ادعا، نوازنده تیز چنگ و شیرین پنجهٔ سنتور، بنا به دعوت آقای حسین قوامی (فاخته) که قبلاً نیز با ورزنده آشنا بودند، در حدود سالهای ۳۰ـ۳۱ به منظور نوازندگی در برنامه موسیقی ارتش که روزهای پنجشنبه ساعت ۷/۲ بعدازظهر بطور زنده از رادیو پخش و بلافاصله برنامه مذهبی آقای راشد اجرا می‌گردید، به تهران آمد. درآن زمان قوامی و اینجانب در این برنامه شرکت داشتیم... به توصیهٔ آقای قوامی اولین برنامهٔ نوازندگی ورزنده با اینجانب در مایه اصفهان و ساقی‌نامه اجرا گردید و تصور می‌کنم آقای قوامی می‌خواستند عکس‌العمل شنوندگان را نسبت به ساز ورزنده تجربه کنند و چنین شد که برنامه‌های بعدی ورزنده با شرکت ایشان اجرا و ورزنده با تحصیل محبوبیتی عجیب، در مسیری از موسیقی ایران امثال برنامه گلها و تکنوازان قرار گرفت که نیازی به بازگویی آن نیست... آنچه باعث تأسف است این است که من مدتی طولانی بعد از آن تاریخ از او بی‌خبر بودم تا این که در سال ۱۳۵۴ خبر فوت ورزنده را در مجله تماشا خواندم و با دیدن چهره معصوم و محجوبش، از آنهمه دوری و جدائی و اهمال در دیدارش برخود ملامتها کردم و درحالیکه دیدگانم در اشك نشسته بود، غمگنانه این شعر را سرودم:

چه روزگار غریبی، چه روزگار بدی

مگر که مرگ بما زندگان کند مددی!

چنین که اینهمه بیگانه‌ایم و دور از هم

روا بود که بما باد لعنت ابدی!

سکوت و خامشیم کشت اندر این جنگل

کجاست نعرهٔ شیراوژنی هرای ددی؟

من در مدت اقامت و زندگی ۲۰ ساله در کاشان، بانوای گرم و پرطنین ساز او آشنا و حتی گاهی در زورخانه‌ای که او و پدر و برادرانش در کاشان، به عنوان (مرشد) اداره می‌کردند، در سنین ۱۸ـ۱۷ سالگی بانوای ضربشان ورزش کرده بودم. ورزنده از استعدادهای استثنائی روزگار ما بود که بدون آموزش در کلاس و مدرسه‌ای و فقط با استماع نوای ساز پدر، به این درجه از نوازندگی رسید. یادش گرامی باد.

۴ـ ابوالحسن صبا

آشنائی اینجانب با این مظهر افتخار موسیقی ایران، در برخوردهای سطحی و معمولی در راهروهای اداره تبلیغات (رادیو) و اتاق تمرین موسیقی و سلام و علیك و احترامی که شایسته این مرد بزرگ و ارجمند است، خلاصه می‌شود. (اصولاً من بنا به سرشت طبیعی متاسفانه آدمی منزوی، کمرو، حاشیه‌رو و محتاط بوده‌ام و در جلسات خصوصی کمتر شرکت می‌کردم).

□ رای شما دربارهٔ آهنگسازان چیست؟

● آهنگسازان ایران را درحال حاضر میتوان در چهار گروه یا طبقه جمع‌بندی کرد.

۱ـ تحصیل کردگان و دارندگان مدارك دیپلم و لیسانس و غیره، آشنایان با مبانی موسیقی علمی و مطلعین در امور هارمونی، فوگ، کنترپوان و... که اینجانب را به علت عدم اشراف و اطلاع کافی در موسیقی علمی، صلاحیت آن نیست که دربارهٔ ایشان اظهار عقیده و داوری کنم. تنها نکته‌ای را که می‌توانم عرض کنم، عدم کاربرد و تأثیر بیشترین آثار و

ساخته‌های این گروه در اذهان اکثریتی عظیم از مردم بوده است و به تعبیری دیگر، چنگی آنچنان به دلها نزده است! و به زعم حقیر اِعمال قواعد موسیقی علمی (غربی) بر آهنگهای ایرانی، آنطور که باید و شاید، جائی شایسته و بایسته در جانها و دلها نیافته است! این عزیزان و حضرات محترم تازه دارند کارهای غربیان، آنهم بعضاً ابتدایی ترینشان را آغاز می‌کنند و این، درحالی است که آنها به آخرین مراحل تعالی و کمال رسیده و این راه طولانی را تا انتها (اگر انتهائی تصور شود) رفته‌اند و برگشته‌اند و قاطعانه می‌توان گفت که این کارها (که شاید بعضی‌ها خیلی به آ، می نازند) در مقابل شاهکارهای آنها درحد سیاه‌مشقی از کودکان است... اصولاً چرا باید ما کاری کنیم که با موسیقی ایرانی چندان نمی‌خواند و هم‌آهنگی ندارد؟ اگر بشود، باید در جستجوی راهی دیگر بود و ابتکاری دیگر زد و این کار و ابتکار، هوش و فراستی، دل‌آگاهی و نبوغی می‌خواهد که در هرکس نیست و همانطور که قبلاً گفته شد، این چیزها عناصری دیریابند و حتی غیر اکتسابی.

۲ـ بندبازان (!) ـ این گروه کسانی هستند که از ملودیهای دیگران، یعنی آهنگسازان واقعی کِش می‌روند و با تردستی و فراست خاصی آن ملودیها را از گام اصلی به گامهای دیگر منتقل می کنند و به اصطلاح در میان دو چشم، اَبرو را می‌زنند! به طوری که غیر از آگاهان هشیار و وارد به این فوت و فن‌ها، کسی متوجه بازی آنان نمی گردد و طرفه این که بعضی از اینان جزء آهنگسازان معروف و مقبول این سرزمینند و من می‌توانم همین الان دو سه نفرشان را با مدارك مثبت(!) معرفی کنم اما به من چه؟

۳ـ آهنگسازان غیررسمی و بی ادعا که گاه شامل هنرمندان به اصطلاح کوچه و بازار هم می‌شود و ساخته‌هایشان بیشتر در کافه کاباره‌های سابق اجرا می شد و به عقیده گروهی از صاحبنظران، اینان مروج موسیقی مبتذل، بی‌ریشه، هردمبیل و قاطی‌پاطی (از ترکی و عربی و یونانی و ایرانی، به طور دَرهم!) هستند و خرابکار و برهم زنندهٔ موسیقی اصیل ایرانی.

از سوی دیگر عده زیادی از مردم هم با آثار این گروه به خاطر سادگی و پیچیده نبودن آنها، غریبه نیستند. نکته‌ای ظریف و دقیق در اینجا هست و بی‌مورد نیست اگر اشاره ای کنیم و بگذریم «که شرف و کرامت مرد به انصاف اوست». آری علی‌رغم تمام موارد منفی و آرای مخالف که از جانب موسیقی‌دانان و صاحبنظران دربارهٔ این گروه از نوازندگان و آهنگسازان ابراز و اظهار می گردد و در برگیرندهٔ مقدار زیادی از حقیقت است، به نظر بنده نمی توان آن روی سکه را نیز نادیده گرفت و این نکته را نگفته، گذاشت و آن این که، بعضی از وقتها، در بینابین آثار و آهنگها (ملودیها)یِ این گروه به قطعات و ملودیهای بسیار زیبا و دلنشین برمی خوریم که چه بسا امکان دارد با امعان نظر از طرف یك موسیقی‌دان و کاوشگر منصف و ترتیب و تنظیم و گسترش آنها، اثری جالب و ارزشمند حاصل شود. ذوق و سلیقه و هنر انحصاری نیست که فقط در اختیار آدمهای مخصوص و معدود باشد، آنهم در سرزمین هنرخیز ایران.

۴ـ این چهارمین (و آخرین) گروه حضراتی هستند که بعضی هاشان خود را جزء اساتید هم قلمداد می کنند و هراز گاهی بادی نیز به غبغب میاندازند و صد البته ممکن است آدمهای خوبی باشند که کارشان فقط تکرار مکررسازی است و عجیب است که اکثر قریب به تمام آثار و ساخته‌هاشان کمترین اثری، (اعم از مثبت و منفی) در شنوندگان عزیز و محترم ندارد!.. به یاد دارم در آن سالها که آخر هر ماه جلساتی در اداره رادیو با حضور آهنگسازان و مسئولین موسیقی رادیو و وزیر مربوطه به منظور استماع آهنگهای تازه اجرا شده در آن ماه و داوری و اظهارنظر درباره آنها تشکیل می شد، یکی از همین نوازندگان سابقه‌دار (که جدیداً از اروپا برگشته بود) آهنگ مطول و پرتفصیلی در مایه افشاری ساخته بودند که در آن جلسه پخش شد. همه سراپا گوش بودند که بعداز اتمام آن احتمالاً چیزی بگویند و خوب و بدش را حلاجی کنند. بعداز قریب ۲۰ دقیقه که پخش آهنگ به پایان رسید، سکوتی ممتد برقرار گردید و همه حضرات بی‌تفاوت و محتملاً عصبانی بودند از طرف هیچیك نظری، عقیده‌ای، حرفی و گفتگوئی ابراز نشد و بمعنای دیگر این آهنگ چیزی و اثری نداشت که دربارهٔ آن گفته شود. سکوتی مطلق بر جلسه حکمفرما بود تا آنکه خود معینیان طاقت از کف داد و به صدا درآمد و گفت: بدترین آهنگها آهنگی است که هیچ اثری، چه خوب و چه بد در آدمیزاد ایجاد نکند! آقا، این دیگر چه آهنگی بود؟ کی ساخته؟ آنهم به مدت ۲۰ دقیقه؟!

خوب، از این گروه اخیر شاید صدها و هزاران نفر در گوشه و کنار این مملکت (مانند ده‌ها هزار شاعر و به تعبیر بهتر: «ناظم») وجود داشته باشند. اما چه سود؟ همه فراموش شدنی است و ناماندنی؛ ملال‌آور و بی اثر و یك موسیقی‌دان مبتدی و معمولی می تواند در یك نشست دوساعته چند آهنگ از این دست را قالب‌زند و ارائه دهد.

□ علت و بهانهٔ استعفا از رادیو چه بود؟

● کار اصلی من سردفتری اسناد رسمی بود. یك روز صبح اول وقت نامه‌ای سربسته و لاك و مهر شده از وزارتخانه مربوطه آوردند به این مضمون: «چون هنر موسیقی و شرکت شما در برنامه‌های رادیو، مغایر شئونات شغلی شماست، بنابراین طبق ماده فلان قانون، تا صدور حکم نهائی از طرف دادگاه، معلق می‌شوید. ظرف ۲۴ ساعت امور و سوابق مربوطه را تحویل دهید!»

به همین سادگی که عرض کردم. خوب، ضربه‌ای بود ناگهانی و خردکننده، فکر نمی کردم در اجتماعی که داعیه رسیدن به دروازه‌های تمدن بزرگ را دارند(!) بیایند و بدون مقدمه و اخطار، یکنفر را بی کوچکترین نقطه ضعف اخلاقی و اجتماعی و کمترین تخلف اداری و صرفاً به جرم! شرکت در امور هنری اخراج کنند. اما می‌دانیم که در سرزمینهای دیگر چه می گذرد. یك پیانیست مشهور به ریاست جمهوری لهستان انتخاب می‌شود و همکارانش اعتراض می کنند که این مقام در شأن هنری تو نیست! پادشاه سوئد ارکستر سلطنتی را رهبری می کند، عکسهای پرنس سیهانوك را (که هنوز زنده است) درحال نواختن آکاردئون می بینیم و... آمدم و نامه‌ای به قدرت فائقه آن روز که در رأس وزارت اطلاعات و رادیو مستقر و متکی به مراحم شخصیِ به اصطلاحِ اول مملکت بود نوشتم و پس از شرحِ ماجرا تقاضا کردم که اقلاً برای اعاده و حفظ حیثیت دستگاه خودشان هم شده است، اقدام کنند. آخر چرا کسی که هنرش را فقط از طریق میکروفون رادیو (نه در مجامع عمومی و کافه و کاباره و عروسیها) ارائه می‌دهد نتواند شغل کوچکی در اجتماع هنری داشته باشد؟ جواب آن مقام یأس‌آور بود: «وظیفه ما نیست که با دستگاههای دیگر درافتیم، انشاءالله روزی قدر هنر و هنرمند در جامعه آینده شناخته خواهد شد(!)»

با اعصابی خرد و خسته و قلبی رنجور و شکسته استعفا و کناره گیری خود را از رادیو اعلام و استدعا کردم حال که موقعیت هنر و هنرمند در این کشور چنین است و ننگ‌آور، دیگر از نوارهای ضبط شده استفاده نکنند و نامی از من نبرند. پاسخ دادند که «چون دولت برای اجرای این آهنگها متحمل هزینه‌هایی شده است نمی‌توان از آنها صرف نظر نمود، از این به بعد آثار شما را به نام مستعار خودتان (آشنا) پخش خواهیم کرد. سه چهارسالی چنین کردند و بعد تمام شد و رفت! و دیگر نامی هم از (آشنا) در میان نبود.

آنچه شایان تذکر است این است که درحال حاضر یعنی در رژیم جمهوری اسلامی ایران، سختگیریها بخصوص در مورد موسیقی تعدیل شده و با فتاوی بنیانگذار انقلاب اسلامی هنرمندان و دست‌اندرکاران موسیقی به قول سعدی «هر کجا می‌روند قدر می بینند و درصدر می‌نشینند» و پیش‌بینی(!) و اشارهٔ آقای معینیان وزیر اطلاعات و جهانگردی آن روز در خطاب باینجانب گفتند: در جامعه آینده قدر هنر و هنرمند شناخته خواهد شد، گویا همین امروز است و صحیح از آب درآمده است.

□ آیا بعداز استعفا از رادیو، از فعالیتهای هنری نیز دست کشیدید؟؟

● کمتر هنرمندی می‌تواند بدون جاذبه‌های هنری زندگی کند، اگر چشمهٔ خلاقیت نویسنده یا شاعر یا موسیقی‌دانی خشك شد، او دیگر مرده است. من ظاهراً از محیط رادیو و تشکیلات هنری دور بوده‌ام اما هیچگاه نتوانسته‌ام آهنگ نسازم و در درونم زمزمه نکنم. چند ساعت مطالعه کتب و مجلات جزء لاینفك زندگی روزانه‌ام می باشد. در جریان همین مطالعات به دریای مواج شعر نو، رسیده‌ام. مرور آثار بسیاری از شاعران نوپرداز معاصر اثراتی مطلوب در روح و ذهنم گذاشته و منجر به ساختنِ آهنگهائی شده است که با آنچه قبل از اینها ساخته و اجرا کرده‌ام تفاوتی محسوس و حال و هوایی دیگر دارد...

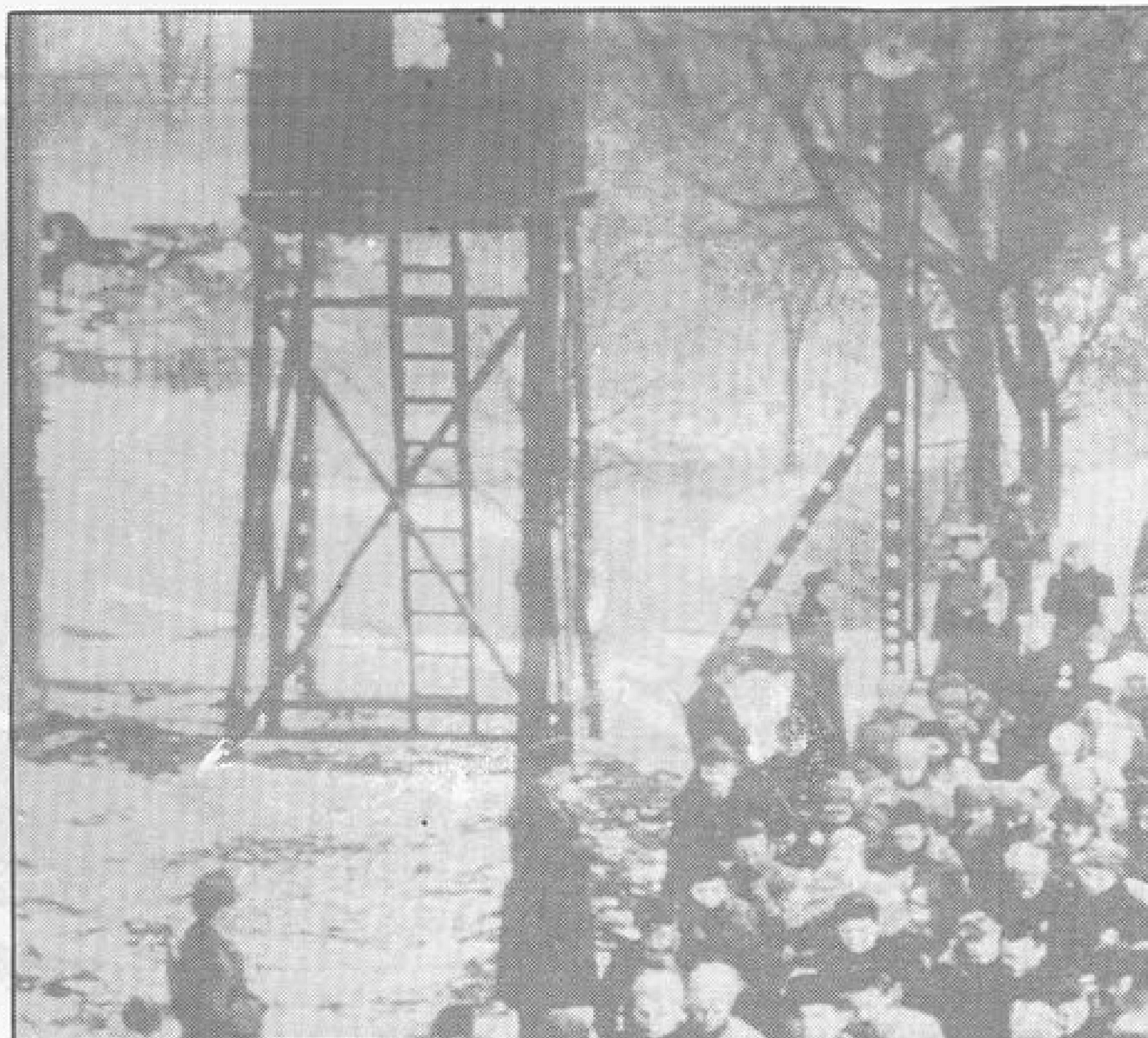
دیروزگار ما «عشق» مسئلهٔ اصلی و درد اساسی در موسیقی نیست. نسل امروز دردها و اضطرابها و دلهره‌های دیگر نیز دارد. دیگر کسی مجنون‌وار از عشق لیلی سر به بیابان نمی گذارد...آنچه به عیان مشاهده می گردد، در شعر شاعران نوپرداز (آشکار و پنهان، با ایما و اشاره و ابهام) مسائل روز مطرح است حتی سوژه‌های عشقی‌شان نیز (که صدالبته چاشنی زندگی است) بصورتی نو و مضامین بکر و لطیف عرضه شده و تکرار مکررات نیست و بسیار بجا است که آهنگسازان با مطالعه و ممارست روی شعر شاعران نوپرداز به ساختن آهنگهای جدیدی بپردازند...

●همراه با «استیون اسپیلبرگ»

در راه ساختن بهترین فیلم سال سینمای آمریکا

سفری به قلب تاریکی

□ ترجمه و گردآوری: وصال روحانی



در آغاز

حتی از همان تابستان ۱۹۹۳ که فیلم حیرت‌انگیز «ژوراسیک پارک» در آمریکا و کانادا شروع به شکستن رکوردهای فروش کرد و صف‌های طویلی در آستانه تماشاخانه‌ها بپا کرد، ژرف‌بینان با دقت در انتظار ماه دسامبر ۱۹۹۳ (آذر ماه ۱۳۷۲) بودند تا برای اولین بار شاهد به نمایش درآمدن جدیدترین و عظیم‌ترین کار هنری استیون اسپیلبرگ، سینماگر نوگرا در سینماهای دو کشور یاد شده باشند. این جدیدترین اثر، لیست شیندلر نام دارد که همان‌طور که انتظار می‌رفت، با استقبال وسیع مردم و دوستداران سینما روبرو شد و همگان خود را در برابر یك اثر بسیار عمیق و با رسالت یافتند. فیلمی که برغم ساخته شدن صدها فیلم درباره جنایات آلمان هیتلری طی چهار دهه گذشته، تأثیرگذارتر و شگرف‌تر و ترسناك‌تر از هر اثر دیگری، به این بلیه خانمان‌سوز می‌پردازد و آن را با ابعادی سترگ بر پرده محقر سینما می‌آورد. لیست شیندلر، داستان سیاهی‌ها در اوج روزگار جنگ است. زمانی که سربازان آلمان نازی، به شنیع‌ترین جنایات دست زدند و دست‌شان به خون هزاران هزار انسان در کشورهای مختلف اروپا آلوده شد.

اسپیلبرگ با داستان بسیار بسیار هولناکش و با تصاویری که از فرط عظمت بشدت نگران کننده و هشداردهنده است (او می‌خواهد از بروز جنگ‌های بعدی جلوگیری کند) اثری می‌آفریند که احتمالاً در دهه‌های بعدی نیز نظیرش ساخته نخواهد شد. پس از عرضه «پلاتون» اثر هوشمندانه اولیور استون در دسامبر ۱۹۸۶، تمام باورهای قبلی راجع به قوت و توان فیلمهای برجسته سابق در مورد مسایل جنگی رنگ باخت و پلاتون بهترین فیلم جنگی تاریخ شناخته شد. امروز پس از عرضه «لیست شیندلر»، چنین وضعی در مورد فیلم‌های قبلی ساخته شده راجع به جنایات نازیها و جنگ جهانی دوم تکرار شده و همگان اثر تازه اسپیلبرگ را فراتر از تمام فیلم‌های قبلی مرتبط با سوژه آلمان هیتلری می‌انگارند. عکس‌العمل‌ها در اروپا نیز که نمایش فیلم لیست شیندلر از مارس ۱۹۹۴ (اسفند ۷۲) در آن آغاز شد، گسترده و تحسین‌آمیز بوده است و با اینکه این فیلم درقیاس با «پارك ژوراسیك»، فروش بسیار بسیار کمی (۳۱ میلیون دلار در آمریکا و کانادا تا پایان مارس) داشته است، اما مردم حساس و دوستدار تاریخ و منتقدان بر آن مهر تأیید زده‌اند و در زمان تعیین کسب جوایز اسکار، در رده‌ها و شاخه‌های مختلف از سوی آکادمی علوم و هنر سینمایی آمریکا نشان‌دهنده ارزشهایی است که این فیلم دارد. این همه موفقیت و این همه عظمت و تأثیرگذاری، آسان از سوی اسپیلبرگ حاصل نشده است. بخوانیم و ببینیم او چه کرده است و لیست شیندلر از کدام کانالها عبور کرده و دنیای تاریك نازی‌ها را چگونه درنوردیده است.

در کتاب «بی‌پناه در روز سنت لوسی»، نوشته‌ی «جان دون»، این نویسنده به گونه‌ای از «غیبت، تاریکی و مرگ» سخن گفته که انگار می‌خواهد بگوید این عوامل در جهان هستی امروز جایی ندارند. اما این روزها، اگر از دیدن آخرین اثر استیون اسپیلبرگ بر صحنه سینما که لیست شیندلر نام دارد، فارغ شوید، اولین احساسی که به شما دست می‌دهد، این است که این عوامل وجود دارند و متأسفانه به شکل بسیار بد و تأثیرگذاری هم وجود دارند. می‌گویند سینما، استفاده از نور و تصویر برای ایجاد تجسم و نماد است. حالا چه تصویر رنگی باشد و چه سیاه و سفید و چه نماد حاصله، براساس حقیقت باشد و چه مبتنی بر خیال‌پردازی و موجد توهم. اما چگونه می‌توان تعریف مثبتی را که از سینما در دست است، با تعبیری که فیلم اسپیلبرگ دربر دارد، همسو کرد و یکسان دانست؟

اصولاً سینما چگونه می‌تواند با شرایطی توأم با تاریکی، ناامیدی و پایان حیات مترادف باشد؟ آنجا که اسپیلبرگ ما را همراه خود می‌برد، سرشار از غیبت، تاریکی و مرگ است و این پدیده‌ها که در تضاد با دنیای روشن و پرامید سینماست، فضای پس تیره‌ای را بوجود می‌آورند. اما سئوال موجود برای اسپیلبرگ و برای هر دوستدار سینما این است: چگونه می‌توان فیلمی صادقانه درباره کشتار انسانها توسط نازیها ساخت؟ به چه طریق می‌توان اثری سینمایی ساخت که حاوی گزارش‌های نسبتاً صحیحی از تجاوز نازیها به حقوق ملل مختلف باشد؟

مستقیماً به درون خورشید!

اینجا مسأله نورپردازی و تصویرسازی مناسب به میان می‌آید. یك منتقد معروف می‌گوید: شما نمی‌توانید مستقیماً به درون خورشید بنگرید و کور نشوید. بر همین اساس، امکان ندارد که یك فیلمساز مستقیماً، بدون واسطه و بدون سبك کردن بار فاجعه و یا حذف کردن قسمت عظیمی از آن، اثری بسازد که بتواند مردم را به تماشای خوش‌بینانه خود دعوت نماید. اگر همه حقایق کشتار نازیها را بی‌پرده به روی صحنه بیاورید، مردم از تماشاخانه‌ها فراری می‌شوند و این در تضاد با تعریف و تعبیر موجود از سینما است و با اهداف اقتصادی فیلمسازان هم منافات دارد. در آنجا، در دل آن کشتار بیرحمانه، چه چیزی وجود دارد؟ گروهی مرد و زن و کودك، سرباز و ارتش و اتباع ملل دیگر، صف کشیده در گروه بزرگ انتظار، درحال راهنمایی شدن به درون کوره‌های آدم‌سوزی و درحال پذیرا شدن اجباری مرگ، آن هم به ترحم‌انگیزترین شکل. چه جانهای فراوانی که در آن اردوگاهها گرفته شد و چه انسان‌هایی که در آتش خانمان‌سوز آن جنگ تلف شدند. شما نمی‌توانید این فاجعه را با ابعاد راستین و وسیع آن به تصویر بکشید و انتظار داشته باشید که تماشاگر از سینما گریزان نشود. احساس پستی و نفرتی که آن تصویرهای چندش‌آور ـ ولو توأم با حقیقت ـ بوجود می‌آورند، ریسك معنوی و اقتصادی کمرشکن است. می‌گویند مردم و سینماروها باید با احساس شیرین تخیل که زاییده سینما است همراه و همقدم باشند و کجا می‌تواند تصاویر کوره‌های آدم‌سوزی و ماشین‌های انتشار گاز و صف مسلسل بدستان آلمان نازی، انتقال‌دهنده چنین احساسی باشند؛ اگر احساس شیرینی به بیننده‌تان نمی‌دهید، حداقل او را مستقیماً به دل تاریکی نبرید، چون شما و فیلم‌تان را پس خواهد زد.

دهلیزی بسیار تنگ

اسپیلبرگ این نکته را می‌داند و به این سبب کوشش می‌کند مستقیماً به درون خورشید ناامیدی نگاه نکند و در این نگاه، شما را هم شریك نکند. به همین طریق است که وقتی اسپیلبرگ در یك سکانس از لیست شیندلر، تماشاگران را با خود به دهلیز مرگ‌آور کوره‌های آدم‌سوزی نازیها می‌برد، راه ادامه حیات را به آنها نشان می‌دهد و استثنائاً و برخلاف آنچه رخ می‌داد، صحنه سوخته شدن آدمها را به نمایش درنمی‌آورد. گروهی مرد و زن اسیر را می‌بینیم که از دهلیزی بسیار تنگ، به راهنمایی اسلحه‌بدستان نازی عبور می‌کنند. اینجا اردوگاه نفرین‌شده آشوویتز است. از در و دیوار مرگ می‌بارد. دیوارها تیره و هوا مه‌آلود است. فضا، فضای انهدام و روحیه‌ها، روحیه ویرانی است، اما قرار است این مردان و زنان گروهی باشند که اسکار شیندلر، کاراکتر اول فیلم لیست شیندلر، به نجات آنها از کوره‌های آدم‌سوزی نازیها توفیق می‌یابد. در کتابهای تاریخ آمده است که نازیها بعد از آوردن اسیران به مدخل ورودی این کوره‌ها، به آنها قرص‌های سیانور می‌داده‌اند و وقتی اسیران با خوردن قرص‌ها در دم جان می‌باختند، جسد آنها را به داخل کوره‌ها می‌انداختند و این جسد در اندك مدتی، به پودر و خاکستر بدل می‌شد. اما تاریخ‌نگارانی هستند که اصرار می‌کنند به جای دادن این قرص‌ها، سربازان نازی، اسیران را زنده زنده می‌سوزاندند.

هرچه هست از میزان و شکل کار ارتش نازی و سربازان اس.اس در این کوره‌ها اطلاع دقیقی در دست نیست و هرچند بسیاری از نجات‌یافتگان اردوهای آلمان هیتلری، توضیحات مبسوطی ارائه داده‌اند، اما عمق فاجعه و شدت بلیه وارده بر اسیران در داخل اردوگاهها و کوره‌های آدم‌سوزی به حدی است که هنوز جزء جزء آن بر روی کاغذ و بر روی صحنه و نوار سینما نرفته است. حرف‌ها روشن و شرح ماجرا قابل بررسی است، اما فاجعه‌ای که هیتلر و گروهش در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ به جای نهادند تعریف و توصیف عمیق‌تری را می‌طلبد تا دقیقاً مشخص شود که شکل کشتار انسان‌ها در اردوگاهها چگونه بوده است. البته بافت کلی حقایق کاملاً مشخص است.

مقدمه و مؤخره کشتارها

اسپیلبرگ در توضیح پیرامون این نکته که چرا صحنه‌های کشتار وسیع اسیران و گروههای مخالف را بطور روشن و آشکار نگرفته و به نشان دادن عظیم صحنه‌های مقدمه و مؤخره کشتارها اکتفا کرده، گفته است که اصولاً فیلم او درباره نجات‌یافتگان است و نه مردگان! اما این یك توضیح سیاستمدارانه است، وگرنه حقیقت امر، همانی است که در سطور پیش از آن یاد شد و اسپیلبرگ براستی نمی‌خواسته موجب توحش بیننده‌ها شود. درست است که فیلم به زندگی حدود ۱۰۰۰ انسانی می‌پردازد که بر اثر مساعی اسکار شیندلر، یك صاحب صنعت خوش انصاف اهل معامله از کشته شدن توسط نازیها نجات یافتند، اما وقتی پیرامون این اندك رهایی‌یافته‌ها، هزاران هزار جسد ریخته است، صحبت از نجات‌یافتگان حرف بی‌منطقی است. نشان دادن کشتار با آن ابعاد وسیع، از جهات مختلف کار عاقلانه‌ای نبود و اسپیلبرگ با پرداختن به راههای فراری که شیندلر برای گروهی از افراد مورد تهاجم فراهم آورده، سعی می‌کند زمینه و امید زندگی را در ذهن بیننده محفوظ نگه دارد. اسکار شیندلر، یك تاجر هوشیار آلمانی است. کارخانه‌ای بزرگ دارد. اطراف او، کشتار بیداد می‌کند و هیچکس در امان نیست. او با همه در ارتباط است و حتی با افسران خونخوار ارتش هیتلر تماس کاری و معاملاتی دارد.

بر اقیانوس عظیم کشتارها

او تصمیم می‌گیرد کارخانه بزرگ خود را به قایق کوچکی بدل سازد که بر اقیانوس عظیم کشتارها عبور می‌کند. اسپیلبرگ باز هم تصریح می‌کند که قصد نشان دادن مستقیم تیرگی و مرگی که گروههای مخالف نازیها، اعم از ارتش کشورهای مخالف آنان و چه انسانها و گروههای مخالف داخلی را دربر گرفت، ندارد و بیشتر به جان و زندگی آن دست معدودی می‌پردازد که اسکار شیندلر از جنگ قاتلان نجات‌شان داد. اما باز هم به نظر می‌رسد سیاست‌ها و روش‌ها تظاهرآمیز است و مشی سینما، چنین امری را توصیه کرده باشد، از سوی دیگر، اسپیلبرگ در دورادور آن قایق کوچك استعاره‌ای، اقیانوس مواج قتل‌ها را نیز در تصاویر خود دارد. درست است که او ما را هرگز با خود به دل سیاه آن کوره‌های آدم‌پزی نمی‌برد، اما فضا و هیولای آن تفکر، همیشه با بیننده است و در یك قدمی اوست. این یك هیولای نفرت‌انگیز است.

انبوهی از انسان‌ها

و اگر معنای فیلم را بکارگیری نور برای به تصویر کشیدن زندگی بدانیم و اگر در فیلم‌های بلندمدت، از نور برای توصیف کاراکترها در روابط اجتماعی سود برده می‌شود و «نور» و «حیات» صحنه را قبضه می‌کنند، آنگاه فیلم و صنعت سینما برای توصیف فاجعه جنگ جهانی دوم دچار مشکل هستند و در این ارتباط کم می‌آورند. فیلمساز قرار است دهلیزی از تاریکی را به تصویر بکشد که در آن، انبوهی از انسان‌ها چنان به هم فشرده شده و در رنج بسر می‌برند که حتی نمی‌توانند فریاد بزنند و نشر گاز آنها را به سوی نیستی می‌کشاند. آنها هیچ قبر مخصوصی نخواهند داشت و لیست اسامی‌شان محفوظ نخواهد ماند. حتی کسانی که آنها را می‌شناسند و به آنها وابسته هستند، بزودی به سرنوشت آنان دچار خواهند شد. خانه آنها را کسانی خواهند گرفت که حتی زحمت تفکر راجع به اشغال‌کنندگان سابق خانه را به خود نخواهند داد. با این حساب، این مردمان نه‌فقط

«مرده» که بکلی غایب هستند. حفره‌ای از تاریکی را می‌مانند که در دل تاریخ ثبت شده‌اند. سئوال این است: فیلم و صنعت سینما، چگونه می‌توانند روایتگر صحیح این پدیده‌ها باشند؟ به فیلم عظیم مستند «شوآ» ساخته‌ی **کلود لانزمان** که ۱۰ سال پیش عرضه شد و به مشکل کشتار توسط نازیها پرداخت، نظر می‌افکنیم و متوجه می‌شویم که این فیلم و سازنده‌اش، به معنای سنتی و کلاسیک درپی به تصویر کشیدن این پدیده‌ها نبوده‌اند. «شوآ» که یك شاهکار تمام عیار است، بیشتر به خاطره‌ها می‌پردازد و تلاش برای قرار دادن قطعات گم‌شده‌ی تاریخ در کنار یکدیگر و بازسازی کامل آن ندارد. در «شوآ» دیاگرام‌ها و ماکت‌هایی از وسایل آدم‌سوزی در کوره‌های نامیمون نازیها دیده می‌شود که دقیقاً نشان می‌دهند چطور آدم‌ها را در آشوویتز یا سایر زندان‌های دسته‌جمعی به نابودی می‌کشاندند و روال نابودسازی را هم کاملاً در فیلم شرح می‌دهند. اما در بیشتر زمان فیلم «شوآ»، از قول زندانیان نازی که جان سالم به در بردند و از زبان آدمهای رنج کشیده آن دوره، شرح آن مظالم را می‌شنویم و تاریخ بازسازی می‌شود. در میان کسانی که لانزمان با آنها مصاحبه می‌کند، نجات‌یافتگان زندان نازیها، لهستانی‌های شاهد فجایع، مسئولان قطارهای آلمان و حتی بعضی افسران اس.اس دیده می‌شوند و همه حقایق را بازگو می‌کنند. «شوآ»، یك اثر هنری والا است و عامل گزینش بخوبی در آن مدنظر قرار گرفته است. این فیلم، از عامل «نور» برای به تصویر کشیدن بارقه‌های وحشت سود می‌جوید اما معدن اصلی وحشت که همانا دل وقایع و قلب تاریکی‌ها باشد، پنهان می‌ماند.

«شوآ» هرچه هست، تخیل و زاییده از تخیل نیست و حتی لفظ بازسازی یك تخیل را نمی‌توان به آن اطلاق کرد.

پیمودن راهی تازه

اما «لیست شیندلر» چنین نیست و اسپیلبرگ با شجاعت نشان دادن در خلق اثری که تخیل در جای جای آن دیده می‌شود، راهی تازه را پیموده است. بعضی مردم می‌گویند «لیست شیندلر» بهترین فیلم تاریخ است، اما چنین نیست. معهذا این فیلم، ناب و در پاره‌ای مواقع غیرقابل فراموش است و با جدیتی قابل تحسین می‌کوشد که بطور همزمان دو کار را انجام دهد. یکی اینکه زندگی واقعی اسکار شیندلر را که براستی کوشید برخی گروههای نامحبوب نزد نازیها را از مرگ نجات دهد و زندگی و اطرافیانش را به تصویر بکشد. و دیگر اینکه نشان دهد که براستی در آن ایام توسط نازیها چه فجایعی خلق شده است. بیشتر زمان فیلم در زندان بدنام آشوویتز نمی‌گذرد، بلکه دقایقی متمادی صرف بازسازی و نشان دادن زندان گاه بزرگ مخالفان در کراکوف لهستان و کمپ تأدیبی پلازو که به سال ۱۹۴۲ زندانیان کراکوف به آن نقل مکان یافتند، می‌شود.

همه چیز عالی است!

و اسپیلبرگ در بازسازی این محیط‌ها موفقیت شگرفی داشته است. همان دالان‌ها تصویر شده‌اند، چکمه‌ها، جعبه‌های سیگار و دستشویی‌ها همان هستند که در آن زمان بودند. دیوارها و حصارهای پلازو و حتی عمارت فرمانده کمپ دقیقاً شبیه به چیزهایی هستند که در اصل وجود داشتند و برای بازسازی دقیق آنها به نقشه‌های بجای مانده از آن زمان رجوع شده است. بریده‌های روزنامه‌ها، همان هستند و قلم‌هایی که فرم‌های اسامی زندانیان را پر می‌کند، قلم‌های گذشته می‌باشند. طوری حقایق بدرستی جلوه‌گر می‌شوند که بیننده به جنون می‌رسد و همه چیز عالی است. و تصمیم اسپیلبرگ برای گرفتن فیلم به شکل سیاه و سفید؛ تکان‌دهنده بودن تصاویر را بیشتر می‌سازد. اسپیلبرگ، حساسیتی را به تصاویرش می‌بخشد که فقط فیزیکی نیست بلکه روحی و روانی است و او می‌خواهد ما بدرستی حس کنیم که در آنجا چه می‌گذشته است. شاید او در این خواست خود بدرستی موفق نباشد (بخصوص که صحنه‌های کشتار داخل کوره‌ها را نمی‌گیرد) اما تصاویری را می‌آورد که بعضی بر نهاد آدمی بشدت تأثیر می‌گذارند. بعنوان مثال در پلازو، یك زن زندانی با یك افسر اس.اس راجع به اینکه سقف یك سلول چگونه باید باشد، بحث می‌کند. ناگهان او افسر را به خشم می‌آورد و افسر با خشونت اورا از درون زندان بیرون کشیده و چند متری با خود به درون حیاط می‌آورد. و آنجا بی‌ترحم گلوله‌ای را در مغزش می‌نشاند. بدن زندانی را می‌بینیم که مانند بدن یك خرگوش دچار اسپاسم و انبساط و انقباض تند می‌شود و لحظه‌ای بعد جان می‌دهد. تمام این ماجرا فقط در دو دقیقه از ذهن افسر قاتل محو می‌شود و فیلم در کانالی دیگر می‌افتد.

اسپیلبرگ با زبان بی‌زبانی به ما می‌گوید که در کمپ پلازو که ما وارد آن شده‌ایم، این اتفاق مهیب، کوچك‌ترین اتفاق ممکن به حساب می‌آید! در این جهان ضدارزش‌ها، یك جسد عادی‌ترین چیز است و افسر اس.اس را می‌بینیم که در بالکن عمارت خود، هر زندانی را که هوس می‌کند، با شلیك یك گلوله از همان‌جا از پای درمی‌آورد! اسپیلبرگ، از این افسر کلوزآپ‌های متعدد می‌گیرد ولی قربانیان او که اینجا و آنجا به زمین درمی‌غلتند و به لرزش می‌افتند، فقط تصاویری از دور را تشکیل می‌دهند و اسپیلبرگ با این کار، منظور نظرش را عیان می‌سازد. این منظور را که در جهان نازیها، فقط آن افسر ارزش داشت و بقیه بی‌ارزش بودند.

تضادی که رخ می‌نمایاند

بعضی مفسران سیاسی، اجتماعی، هنری بر این عقیده‌اند که مردم سال ۱۹۹۴، مردمانی با احساساتی کاملاً متفاوت و با دیدگاههایی هنری، نمی‌توانند به هیچ روی وارد عالمی شوند که اسپیلبرگ آن را توصیف می‌کند. دوربین اسپیلبرگ درمیان دهلیزها می‌لغزد و راه را باز می‌کند، اما برغم همه تلاش او، دوربین وی چشم ما نمی‌شود. و سرانجام تضاد مابین قصه‌ی شیندلر که نجات دادن بعضی گروهها توسط وی است و حقیقت وسیع جاری در جامعه آن روز، که همانا کشتار وسیع مردم توسط نازیهاست، رخ می‌نمایاند و در حالیکه ما صدای نجات‌دهنده‌ی شیندلر را می‌شنویم، درپس زمینه شاهد قتل بی‌امان گروهها در کراکوف، پلازو و آشوویتز هستیم. قصه‌ی غریبی است.



اینکه «لیست شیندلر» ساخته‌ی فیلمسازی است که آثارش بیشترین محبوبیت را درمیان مردم و افزون‌ترین فروش را در تاریخ داشته‌اند، راهی برای مطرح شدن هرچه بیشتر این فیلم درمیان مردم است. و این حقیقت اضافی که «لیست شیندلر» صرفنظر از این ملاحظات، فیلم بسیار خوبی است، این نکته را نشان می‌دهد که می‌تواند بهتر از تمام فیلم‌های قبلی پیرامون فجایع نازیها، اثری دائمی و روشنگر بر ذهن مردم طالب صلح در اواخر قرن بیستم داشته باشد.

اسپیلبرگ، این روزها ـ در بهار ۱۹۹۴ ـ می‌گوید: این فیلم، به کمك من نیاز داشت تا ساخته شود وگرنه شاید در دست دیگران، بدلایلی توقف می‌کرد. اسپیلبرگ بیراه نمی‌گوید، بخاطر رکورد بسیار خوبش و موفقیت‌های بسیار زیادش، کدام استودیو فیلمسازی است که جرأت کند به او نه بگوید و کدام سینمارویی است که حتی با علم به سیاه و تلخ بودن تم فیلم او (موضوع کشتاروسیع مردم توسط نازیها)، جلو سینماها برای دیدن اثر وی بی‌تابی نکند؟ اسپیلبرگ، از سوی دیگر می‌گوید که این فیلم، به قدرت او به عنوان یك داستانگو نیاز نداشت تا پایه‌ها و فرم خود را بگیرد، چون این فرم از قبل شکل گرفته و این داستان از پیش موجود بود. اما اسپیلبرگ در این مورد شکسته‌نفسی می‌کند، چرا که قدرت داستان‌سرایی او بود که بیان پیچیده، قصه‌گویی موجود در کتاب **توماس کینلی**، راجع به زندگی **اسکار شیندلر** را جذب خود کرد و آنرا به داستانی سینمایی و عامه‌پسند بدل کرد. اسکار شیندلر، فردی باهوش با ریشه‌های آلمانی ـ چکی بود که در زمان اوج جنگ جهانی دوم، پا به لهستان گذاشت و آنجا کارخانه‌ای براه انداخت و در پوشش کارش، ۱۱۰۰ فرد تبعه لهستان را جذب خود کرد و در پوشش کارخانه پنهان نگه داشت و از این طریق، آنها را از اردوگاههای مرگ نازیها نجات داد. آن طبیعت قصه‌گوی نهفته در وجود اسپیلبرگ، این نکته را نیز دریافت که شیندلر برغم تضادهای درونی‌اش، مرد تنهای با انگیزه‌ای بود که در جهان بدی‌ها، در پی انجام دادن نیکی‌ها بود. در اصل، شیندلر یك مرد پرعیب بود.

یك ضدقهرمان بی‌ثبات؟

مردی که از فساد و قاچاق ابایی نداشت، اما اگر اسپیلبرگ می‌توانست به تماشاگر فیلمش این نکته را بفهماند که کاراکتری چنین متضاد و ضدقهرمانی این گونه بی‌ثبات، می‌تواند منجی جان دهها نفر بی‌گناه باشد، به موفقیت فیلمش خوش‌بین می‌شد. اسپیلبرگ توانسته است این کار را انجام داده و این باور را بوجود آورد. کاراکتر شیندلر در این فیلم، یك قهرمان خاص و دوست‌داشتنی در فضای فیلم‌های حماسی است. ضدقهرمانی که کارهای خوب انجام می‌دهد. تلخ است، اما واقع‌بین است و برغم هزار فسادی که می‌کند و هزار فسادی که دوروبر او است،

این کشش را دارد که دیگران را از مرگ نجات دهد. و شاید کاراکتر او بی شباهت به کاراکتر مرکزی «ریك» در فیلم حماسی کازابلانکا نباشد. البته جهان تا جهان متفاوت است و از نظر ظاهر، هیچ شباهتی بین این دو دیده نمی‌شود. اما همان ضدقهرمان که کار بزرگی انجام می‌دهد، در وجود شیندلر نیز به نوعی دیگر و در محیطی دیگر مشاهده می‌شود. و نازیها، هم ریك را در محاصره داشتند و هم شیندلر را. و البته میزان کشتار در اطراف شیندلر، بسیار بیشتر از مقدار قتل آشکار در اطراف ریك است. بهرحال، اردوگاههای مرگ آلمان کجا و کازابلانکا در مراکش پرت افتاده کجا؟!

موضوعی سیاه

اسپیلبرگ همیشه دوست داشته که در فضاهای بزرگ و پرجمعیت کار کند، اما تا پیش از لیست شیندلر، او هیچگاه این فرصت را نیافته بود که با موضوعی این همه سیاه و با تأثیرگذاری چنین وسیع کار کند. اسپیلبرگ، بارها سر صحنه فیلمبرداری این اثر (که در بهار و تابستان ۱۹۹۳ انجام شد) به اطرافیانش گفته بود: ما در حال ساختن یك فیلم نیستیم، بلکه یك سند را شکل می‌دهیم. و حتماً اسناد به رنگ سیاه و سفید شکل می‌گیرند و با این رنگ زنده می‌شوند. اسپیلبرگ می‌گوید «حقیقت» به رنگ سیاه و سفید است و شاید هم این تنها راه برای برابری با کلمات منقش در رمان سال ۱۹۸۲ توماس کینلی است. رمانی که همیشه «درونی» نشان می‌دهد و طرف شدن با آن سخت است. شاید برای نوشتن چنین رمان‌هایی، ساده‌ترین کلمات مناسبت داشته باشد و اگر عبارات پیچیده و سنگین انتخاب شوند، حق مطلب اصلاً ادا نگردد. و تحقیقاً اسپیلبرگ حس کرده است که برای توصیف چنین داستانی، باید صادق و ساده کار کند.

به شیوه فیلم‌های مستند

اسپیلبرگ تصمیم گرفت که از نظر شیوه فیلمبرداری هم برغم تمام عظمت تصاویر، شیوه‌ای غیرهنری را برگزیند و از گرفتن تصاویر معین و استفاده از لنزهای غیرمتعارف خودداری ورزد. اسپیلبرگ، بعلاوه از همان کارخانه حقیقی که شیندلر در آن عملیات خود را هدایت می‌کرد، و هنوز برجای مانده است برای کار خود سود جست و حتی همان آپارتمانی را که او در آن زندگی می‌کرد، محل کار و فیلمبرداری خود قرار داد. برای رسیدن به این امور، لازم بود که اسپیلبرگ و گروه فیلمبرداری‌اش به کراکوف در لهستان سفری سه ماهه کنند و در آنجا، همه این ملزومات در دسترس بود. صحنه‌هایی که در آنها زندانیان بزور وارد کمپ می‌شوند و مجبور به تحمل سختی‌های زندگی در زندان می‌گردند، همه توسط اسپیلبرگ به شیوه فیلمهای مستند فیلمبرداری شده و بسیاری از آنها حتی با دوربین‌های دستی گرفته شده‌اند. در این مورد، اسپیلبرگ این طور توضیح می‌دهد: من نمی‌خواستم فیلمی بزرگ و حماسی به شیوه سیسیل بی‌دومیل بسازم، بلکه هدفم بیشتر ساختن یك فیلم خبری به شیوه «سی.ان.ان» و آن هم با دوربین سبك بود که بتوانم در دست‌هایم حمل کنم. در این راه، اسپیلبرگ هنرپیشه‌های خود را وارد خیابانها و معابری می‌کرد که انباشته از مردمان مختلف و سیاهی لشگر بودند و از آنها می‌خواست که حین اجرای نقش، در صورت لزوم در دیالوگ‌ها دست ببرند و فضا را بهبود بخشند. این روند و کار سنگین، اسپیلبرگ را بیشتر سرشوق آورد و به او حال و هوایی بخشید که بنظرش می‌رسید برای اولین بار در زندگی‌اش به رهایی و آزادی رسیده است. او سرانجام به خواستی رسیده بود که اولین بار ۱۰ سال پیش در وجود او شکل گرفته بود.

هیچگاه آرام نمی گرفت

او صبر کرده بود تا سرانجام فیلمنامه مورد نظرش بدستش برسد و این سناریو را استیو زیلیان که نویسنده و کارگردان فیلم بحث برانگیز «در جستجوی بابی فیشر» است، برای او فراهم آورد. بعلاوه، اسپیلبرگ منتظر ماند تا آن پختگی لازم برای ساختن این فیلم دشوار در او بوجود آید. شاید اگر او در سال ۱۹۸۳ اقدام به تهیه این فیلم می‌کرد، مردی که تازه از افسون «ای.تی» رهایی یافته بود، برای ادا کردن حق مطلب در مورد «لیست شیندلر» کم می‌آورد. آنهایی که ناظر ساخته شدن لیست شیندلر بوده‌اند، می‌گویند او هیچگاه آرام نمی‌گرفت و هرگز جایی نمی‌نشست و هیچگاه، به تریلر و خانه موقت خود بر سر صحنه پناه نمی‌برد. می‌گویند او فقط طی یك روز ۵۱ صحنه مختلف را آماده کرد. اما درعین حال، **جرالد مولن**، یکی از تهیه‌کننده‌های این فیلم می‌گوید: برغم این همه حرکت و جنب و جوش، اسپیلبرگ در فضایی از آرامش حرکت می‌کرد و مشخص بود که با وجود و باطن خویشتن در صلح است و هیچ دغدغه‌ای ندارد.

آن قدر توانا

بن کینگزلی، هنرپیشه برجسته بریتانیایی که در لیست شیندلر، نقش حسابدار و دستیار اصلی شیندلر (با بازی لیام نیسون، هنرپیشه اوج گرفته ایرلندی) را بازی می‌کند و در این فیلم، هم فراهم آورنده لیست اسامی نفرات موردنظر برای نجات دادن از دست نازیها و هم بیاد آورنده وجدان اجتماعی برای شیندلر است، می‌گوید از اعصاب قوی و تسلط اسپیلبرگ در



کارش حیرت‌زده است و می‌افزاید: فکر نمی‌کردم اسپیلبرگ آن‌قدر توانا باشد که بتواند درعین اینکه پس زمینه‌ی قتل را در یك نما به شما می‌دهد، در همان حال در جلو صحنه، فاصله‌ای بسیار کوچك را با دهها نفر پر کند و صحنه‌هایی قویتر را بطور همزمان بگیرد. آن صحنه‌هایی که کینگزلی به آنها اشاره می‌کند، بی‌تردید قوی‌ترین سکانس‌های ترور، کشتار و وحشت است که تابحال فیلمبرداری شده‌اند. در نقطه مقابل، صحنه‌هایی که در آنها، شیندلر به افسران نازی رشوه می‌دهد تا هم خود و هم کارگران خود را از خطرات مصون نگه دارد، به شیوه صحنه‌های رسمی دو دهه ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ فیلمبرداری شده‌اند و در این صحنه‌ها، فیلم شبیه به درام‌های جاسوسی مرسوم در صنعت سینما می‌شود. در همین صحنه‌ها است که مقدمات ترسیم و معرفی «نقطه مقابل» شیندلر، که **آمون گوت** نامیده می‌شود و فرمانده یك کمپ زندانیان در آن نزدیکی‌ها است، فراهم می‌شود. ایفای این نقش با **رالف فینس** است که بسیار هم در آن موفق است. آمدن گوت، ظاهراً همسن با شیندلر و صاحب پیشینه‌ای شبیه به او است. روی بالکن عمارت مسکونی‌اش که مشرف به حیاط بازداشتگاه است و هریك از زندانیان را که هوس می‌کند، با شلیك گلوله‌ای از دور می‌کشد! او یك پیشخدمت را از میان زندانیان برای خود انتخاب کرده است، که زنی است با نام **هلن هرش**. (با بازی **امبت داویدز**) و مداوماً او را کتك می‌زند و در حضور دیگران تحقیر می‌کند اما در میان تعجب ناظران، این اقدام او به این سبب است که برخلاف تمام ایدئولوژی‌های دیکته شده به وی، این زن را دوست دارد و عاشق او است!

تمایل به سمت تمدن

و چون راهی برای فرار از این عشق نمی‌یابد، خشم خود را بدین گونه بر سر زن بیچاره خالی می‌کند. نقطه تشابه کاراکتر آمون گوت با سیستم نازیها و وجه مشترك این دو، این است که آن خشونت موجود در درون آمون گوت، توسط هیچ تمایلی به سمت تمدن و یا هیچ عامل تمدن‌گرایی قابل مهار نیست و هیچ قانون‌پذیری و قانون‌مندی در این وجود و در این پیکره شکل نمی‌گیرد. او مانند نهضت نازیسم، یك شیطان مجسم است، با همه‌ی خشونت و با همه‌ی عناد ضدبشری‌اش.

با اکتفا به اشاره دست

تجربه ساختن «لیست شیندلر» برای اسپیلبرگ، تکان‌دهنده بود. او همان طور که در میان خیل سیاهی لشگرها و مردان و زنان حاضر در صحنه قدم می‌زد و بدلیل ندانستن زبان لهستانی و سایر زبان‌های مورد تکلم بسیاری از حاضران، مجبور بود با اکتفا به اشاره‌ی دست به آنها بگوید که چه بکنند و به کدام سو بروند و به کدام جهت نروند، افکار پلیدی به او نازل شد. او فکر کرد که در شرایطی مشابه و در دل آن اردوگاههای مرگ، **جوزف منگل**، پزشك بدنام آن کمپ‌های هولناك زندانیان، با حالتی شبیه به او، در میان زندانیان قدم می‌زد و با دست به راست و چپ اشاره می‌کرد و با این اشاره، عده‌ای را به مرگ می‌کشاند و گروهی دیگر را حداقل یك روز دیگر میهمان زندگی می‌کرد. اسپیلبرگ با یادآوری آن احساس در بهار ۱۹۹۴ می‌گوید: حس می‌کردم که من هم یك افسر نازی هستم. کسی که دیگران را فوج فوج می‌کشد و حکم مرگ و زندگی صادر می‌کند. برای اسپیلبرگ، سخت‌ترین صحنه‌ها، آنهایی بود که زندانیان را در حالت نزار و با دربر داشتن کمترین لباس و در بالاترین درجه از بدبختی به تصویر می‌کشید. اسپیلبرگ می‌گوید: در آن صحنه‌ها که زندانیان نزدیك به مرگ بودند، باید تا آن درجه از سقوط پیش می‌رفتند که نه همانند یك انسان، بلکه شبیه یك شیئی بی‌ارزش شوند. شیئی‌ای که افسران نازی مانند آشغال به این سو و آن سو می‌ریزند. به تصویر کشیدن انسان‌ها در چنین حالتی، تلخ‌ترین تجربه آدمی است. و **امبت ویلیامز**، که گفتیم ایفاگر نقش هلن هرش، در «لیست شیندلر» است، و در نمایی از فیلم به همان صورت توصیف شده در بالا در میان خیل آدمهای فاقد هویت شده می‌ایستد و همچون شیئی بی‌ارزش در میان اسیران بی‌مقدار زرمن‌ها، حرکت در مسیر مرگ را آغاز می‌کند، در تأیید حرف‌های کارگردان فیلم می‌گوید: ترسیم اسیران نازیها با آن حالت خاص و درحالیکه از درون تهی شده‌اند و نه مانند انسان، بلکه شبیه به اشیایی بی‌مقدار در محیطی کوچك به هم فشرده شده‌اند، نامطلوب‌ترین کار است. و بازی در این نقش ویران کننده است، زمانی است که آدم در فیلمی دیگر، در نقش یك انسان بی‌مقدار خودفروش ظاهر می‌شود و باز احساس می‌کند که تصویری از انسان را بدست می‌دهد، اما تصویر اسیران نازیها چه؟

ارواح بر سر صحنه؟!

و فیلمبرداری این اثر سنگین، به هیچ روی آسان نبود. تقریباً در هر روز از زمان سه ماهه فیلمبرداری «لیست شیندلر» در لهستان، باران و برف شدید از آسمان می‌بارید و همه چیز را دربر می‌گرفت. و گردش‌ها و تفریحاتی که معمولاً در زمان فیلمبرداری برای هنرپیشه‌ها وجود دارد و از سنگینی کار می‌کاهد، این بار بدلیل پیوسته و فشرده بودن فعالیت‌های اسپیلبرگ، وجود خارجی نداشت. بن کینگزلی می‌گوید: طوری در قالب فیلم و فضای ترسیم شده فرو رفته بودیم که بنظرمان می‌رسید مرده‌ها و مردمان کشته شده، هر روز در سر صحنه حضور دارند. هر روز، میلیون‌ها روح مردمان کشته شده توسط نازی‌ها را دور و بر خود می‌دیدیم! و خود اسپیلبرگ اظهار می‌دارد: حساسیت و تنش بر محیط کار ما حاکم بود و هرگز گسستنی در این روند فشرده رخ نداد. مداوماً می‌دیدم که این هنرپیشه و آن کارمند سر صحنه، در زیر فشار روانی موضوع، از درون می‌شکند. می‌دانستم کار وحشتناك است، اما انتظار این همه غم را در سر صحنه و آن هم در هر روز نداشتم.

فاقد چهره‌های برجسته

فیلم اسپیلبرگ بسیار خوب است و یکی از بهترین فیلم‌های سال (۱۹۹۳) است و یکی از بهترین فیلم‌هایی است که در تاریخ سینما پیرامون سوژه جنگ و درباره جنگ جهانی دوم ساخته شده است. اما «لیست شیندلر» بی‌نقص نیست. این فیلم با تأکید زیاد بر روی رنج عمومی و با پرهیز از پرداختن مفرط به روی کاراکترهای مرکزی‌اش، فاقد چهره‌هایی برجسته در درون قصه خود است و این روال حتی شامل خود کاراکتر اسکار شیندلر که قرار است قصه‌ساز اصلی باشد، می‌شود. آنچه در رمان توماس کینلی آمده است و حکایت از این دارد که اسکار شیندلر با جهان بینی هوشیارانه‌اش، از سالها قبل و پیش از آنکه خود نازیها بفهمند متوجه شده بود که سیاست‌های آنها منجر به جنایات وسیع خواهد شد، بکلی در فیلم اسپیلبرگ غایب است و او از ترسیم این ایده در فیلمش بدلیلی نامعلوم، کاملاً سر باز زده است. اسپیلبرگ، در نقطه مقابل یك سکانس تازه را به قصه‌ی کینلی اضافه کرده است که سکانس پایانی فیلم است و در آن، شیندلر از ناراحتی اینکه چرا موجب نجات جان افراد بیشتری از مردم لهستان نشد، روحش می‌شکند و به گریه می‌افتد. وقتی نظر کینلی را راجع به اضافه شدن این نما توسط اسپیلبرگ به اثرش پرسیده‌اند، گفته است: بله، من هم خوشم نیامد و ناراحت شدم. اما باید اعتراف کنم، آنچه فیلم می‌گوید، بیانگر ناصادق روح شیندلر نیست و آنچه در کاراکتر این مرد که مرا به خود جلب کرد، در فیلم نیز کم و بیش به تصویر کشیده شده است. بنظر من اسکار شیندلر یك ماجراجوی جنجال بپاکن بود که زمینه‌های خیر نیز در او وجود داشت و براستی نیز باید گفت که اسکار شیندلر، صاحب شکوه بود ولی راز و رمز هم از وجودش می‌بارید. لیام نیسون هنرپیشه ۴۲ ساله ایرلندی هم که ایفاگر نقش او در فیلم است و به این سبب و بدلیل قدرت بازی‌اش کاندیدای اسکار بهترین بازیگر مرد سال نیز شد، همین صفات را در شیندلر می‌بیند و می‌گوید: هنوز هم، و با اینکه بسیار در احوال او مطالعه کرده‌ام، نمی‌دانم او برای چه جان این همه مردم ناآشنا را نجات داد. او مردی بود که همه دوستش داشتند و خودش هم می‌خواست که دیگران به او علاقه داشته باشند. در فیلم هم این احساس بوجود می‌آید که شیندلر از نظر روانی، به آنچه انجام می‌داد، نیاز داشت. او به این نیاز داشت که مورد نیاز مردم باشد!

این مرد بزرگ!

موقعی که اسپیلبرگ تحقیق می‌کرد تا شیندلر مورد نظرش را در میان هنرپیشه‌های مطرح مرد بیابد؛ قدری برای او طول کشید تا انتخاب صحیح خود را صورت دهد و انگشت بر روی نام لیام نیسون بگذارد. اسپیلبرگ هم مثل بقیه سینماروها، نیسون را بعنوان ایفاگر نقش اصلی در فیلم خبرساز «مرد تاریك» (۱۹۹۱)، مردی که دوست خوبی برای کاراکتر **دایان کیتون** و دختر کوچکش در فیلم «**مادر خوب**» (۱۹۸۷) نیست، کشیشی که درقبال کشته شدن کاراکترهای **رابرت دونیرو** و **جرمی آیرونز** در فیلم «**میسیون**» (۱۹۸۶) احتیاط کاری مبالغه‌آمیزی بروز می‌دهد و تنها فرد قابل اعتماد در فیلم سرشار از چهره‌های دو روی «**شوهران و زنان**» (۱۹۹۲) می‌شناخت و مورد تأیید قرار می‌داد. با اینحال، در ابتدا انتخاب او برای رل اسکار شیندلر از سوی اسپیلبرگ قطعی نشده بود. تا اینکه کارگردان نامی در ژانویه ۱۹۹۳ بطور اتفاقی از اجرای مجدد تئاتر «آناکریستی» که در آن لیام نیسون نقش دریادار عاشق‌پیشه و پرشهامت را بازی می‌کند، در برادوی دیدن کرد و با خود گفت: این مرد بزرگ (نیسون، نزدیك به ۱/۹۰ متر قد و ۸۸ کیلوگرم وزن دارد) باید عهده‌دار نقش شیندلر شود. و فقط یك ماه بعد از تصمیم اسپیلبرگ، نیسون در مقابل درهای بزرگ آشوویتز ایستاده و مناظر را زیرنظر داشت. خودش با یادآوری آن روز می‌گوید: تمام محیط پر از ترن‌ها و ماشین‌ها و مردم و دست‌اندرکاران فیلم بود. هوا بشدت سرد بود و من آن کت خزدار بزرگ را به تن داشتم. کار جدی آغاز شده بود.

بچه و بزرگسال

پس از موفقیت وسیع هنری و موفقیت نسبی تجاری لیست شیندلر، کار جدیتر و ایام پربارتر برای لیام نیسون هم آغاز شده است. او قصد دارد همراه با همسرش **ناتاشا ریچاردسون**، که از هنرپیشه‌های مطرح جوان بریتانیایی است، بزودی در فیلمی که برگردان کتاب مشهور «ترز راکن» امیل زولا خواهد بود، بازی کند و همچنین در نمایش تئاتری «**خانم جولی**» باز در کنار همسرش به صحنه آید، همان‌طور که در تئاتر آناکریستی در کنار هم بازی کرده بودند. ناتاشا ریچاردسون، در توصیف شوهر هنرمندش می‌گوید: لیام نیسون صاحب نرمی و قدرت، هر دو در کنار هم است. او می‌تواند مثل یك بچه گریه کند و در همان زمان، مانند یك مرد تنومند بجنگد. اما خود نیسون توصیف صحیحی از خود بدست نمی‌دهد و شاید دوست دارد مثل کاراکتر اسکار شیندلر، مرموز بماند. او که از ۱۹۸۶ به این سو ساکن لس‌آنجلس بوده است، می‌گوید: برنامه‌ریزی برای درازمدت، سخت است و هیچ چیز به دقت قابل پیش‌بینی نیست. باید از شرایط روز استفاده کرد. استفاده از شرایط روز، هنر اسپیلبرگ هم هست. پنج فیلم از ۱۰ فیلم پرفروش تاریخ، آثار او هستند که درصدرشان، «پارك جوراسیك» (۱۹۹۳) و «ای.تی» (۱۹۸۲) می‌درخشند و تازه از

فیلم‌های سه گانه «ایندیانا جونز» غفلت نورزیم. سالها و سالها به اسپیلبرگ ایراد گرفته شده است که مرد فیلم‌های مدبر نیست و در رویاهای کودکانه غرق است و به درد ساختن فیلم برای بچه‌ها می خورد و او توان لمس مشکلات زندگی بزرگترها را ندارد. حتی در «امپراتوری خورشید» (۱۹۸۶) او که قرار است به موضوعی جدی چون جنگ جهانی و مخاصمات ژاپن و چین بپردازد، کاراکتر اول و کسی که از دریچه دیدش حوادث بررسی می شود، یك کودك ۱۰ ساله است. تریلوژی ایندیانا جونز که در سالهای ۱۹۸۱، ۱۹۸۴ و ۱۹۸۹ عرضه شدند، با اینکه ظاهراً کاراکترهایی بزرگسال دارد و موضوع در میان بزرگسالان جامعه می گذرد، سراسر بچگانه و بازی با ایده فیلم‌های سراسر اکشن «شاهین» و «فلاش گوردون» دهه ۱۹۳۰ است. و آرواره (۱۹۷۵) و «برخورد نزدیك از نوع سوم» (۱۹۷۷) با تکیه بر هراس بشری از ناشناخته‌ها، چه حیوانات عظیم الجثه موجود در زیر دریا و چه موجودات ذی‌هوش سایر سیارات، اصولاً فیلم‌هایی هوشیارانه و منتج از فکرهایی پخته و آثاری ویژه طبقه اندیشمند و روشنفکر نیستند. «۱۹۴۱»، یك اثر کمدی سبك بود که باز بچه‌ها و نوجوانان آنرا بیشتر می پسندیدند و سری فیلم‌هایی که اعضای گروه اسپیلبرگ از قبیل جودانته و رابرت زمه‌کیس ساختند و گرمیلنز یك و دو (محصول ۱۹۸۴ و ۱۹۹۱) بازگشت به آینده (یك، دو و سه) (محصول سالهای ۱۹۸۵، ۱۹۸۹ و ۱۹۹۰) عمده‌ترین آنها هستند، باز خوراك کودکان هستند. پس کجا است اسپیلبرگ ویژه‌ی بزرگسالان؟

یك فیلم درخشان

اول بار و بطور بسیار جدی، اسپیلبرگ پاسخ این سئوال را به شکلی مثبت در سال ۱۹۸۵ با ساختن فیلم مشهور «رنگ ارغوانی» داد. این فیلم که به مشکلات یك فامیل سیاهپوست در جنوب آمریکا در دو دهه اول قرن جاری می پردازد و تنش‌های اجتماعی مرتبط با سیاهپوستان در آن ایام را به تصویر می کشد، یك فیلم درخشان بود که کاندیدای ۱۱ جایزه اسکار شد. اما حتی یك جایزه را هم به او ندادند و اعضای آکادمی

علوم و هنر سینما مدعی شدند که هنوز اسپیلبرگ به آن حد از پختگی نرسیده است که بتوان بالاترین جایزه عالم سینما را به او داد! اسپیلبرگ، دومین اثر هوشمندانه و ویژه بزرگسالانش را در دسامبر ۱۹۸۹ با نام «همیشه» ارزانی داشت که فیلمی بسیار لطیف و بسیار خوب با شرکت ریچارد دریفوس و هالی هانتر است. خلبانی که در یك مجتمع هوایی کار می کند و عاشق همکار خود است، در یك سانحه هوایی جان می سپارد، اما روحش به زمین رجعت می کند تا آن زن تنها شده را در ازدواج با مرد شریف دیگری که در آن مجتمع مشغول به کار شده، یاری دهد. سی دقیقه اول فیلم عالی است، اما یك ساعت و نیم بعدی آن، مدتی کند و کسل کننده می شود و فیلم معروف دیگری که کم و بیش همین تم را با بافتی مردم پسندتر و در فضایی کاملاً متفاوت داشت («روح»، محصول تابستان ۱۹۹۰ و با بازی پاتریك سویزی، دمی مور و ووپی گلدبرگ)، بدون اینکه ظرافت اندیشمندانه «همیشه» را داشته باشد، بسیار بسیار بیشتر از «همیشه» فروش کرد. فیلم اسپیلبرگ، چون با استقبال مردم روبرو نشد، طبعاً جایزه‌ای هم نبرد. هوك (دسامبر ۱۹۹۱) بازگشت اسپیلبرگ به همان فضای کودکانه و ایده‌های آشناست و این بار کاراکتر «پیترپن»، شخصیت معروف فیلم‌های کارتونی است که حیاتی دوباره و در ایام میانسالی یافته است. و «پارك جوراسيك» (تابستان ۱۹۹۳) باز قصه‌ای تخیلی برای بچه‌ها و بزرگسالان دوستدار ایده‌های بچگانه است! اما «لیست شیندلر»...

اندیشیدن بیشتر

...اما «لیست شیندلر»، بهترین اثری است که اسپیلبرگ برای بزرگسالان و برای واداشتن آنها به اندیشیدن بیشتر و احتراز از ادامه کشتار و جلوگیری از جنگ‌های جهانی بعدی ساخته است. اسپیلبرگ با این فیلم ثابت کرد که توان ساختن فیلم‌های عالی برای همه طبقات بزرگسال را دارد و حصار بچگی و مرز کودك اندیشی را درنوردید. به‌زعم کارشناسان، حاصلی این چنین، به سالها صبر برای درآمدن او از دنیای کودکی و ورود به عالم بیرحم بزرگسالان، می ارزید.





یادداشتی بر «جادهٔ فلاندر»

دربارهٔ ادبیات مدرن

○ بخش دوم

□ محمد علی علومی

... با این همه، قطعاً از انصاف دور است که همهٔ آثار نو و مدرن غرب را بی‌مایه بدانیم. اخیراً بنا به سفارش دوستی گرانقدر، رمان جادهٔ فلاندر اثر کلود سیمون را خواندم که از زیباترین و جذّاب ترین نمونه‌های رمان نو در ادبیات معاصر فرانسه است. مترجم محترم کتاب، آقای منوچهر بدیعی، در مقدمه‌ای آورده‌اند که آثار کلود سیمون تا مدتهای مدید با عدم استقبال جماعت کتابخوان و منتقدان ادبیات فرانسه مواجه بوده‌اند و شنیده‌ام که برخی نویسندگان آوانگارد ما نیز نتوانسته‌اند جادهٔ فلاندر را تا به آخر بخوانند.

جادهٔ فلاندر، در بینش و شکل نسبتاً شرقی است و به همین دلیل غربیها و بعضی از نویسندگان خودمان نمی‌توانند با آن ارتباط بگیرند و البته، پیشاپیش این را بگویم که در این نوشته، منظورم از شرق و غرب، مکانهای جغرافیایی نیست، بلکه همان مفاهیمی را در نظر دارم که شیخ اشراق و سایر عرفای ما منظور داشته‌اند: از شرق، روشن شدگی، تجلی نور، نوری که بر هستی ومعنای نهاتی و نهایی آن می‌تابد واز غرب، غروب نور اشراق و برخاستن ظلمت ابلیس نفسانیّات و خودخواهی منظورم است؛ با این توجیه مشخص است که نویسندگان و شاعرانی همچون: گوته و دانته و شکسپیر و داستایفسکی و تولستوی و... بینش شرقی دارند؛ با آن که در غرب جغرافی می‌زیند و برعکس، بسیاری از نویسندگان و شاعرانی که در شرق امروزه می‌زیند؛ غربی‌اند

حضرت مولانا می‌فرماید:

ما همه شیریم، شیرانِ علم
حمله‌مان از باد باشد دم به دم

و هندوها بر این باورند که این جهان ومن جمله ما، خوابِ خداوندیم.

کلود سیمون نیز، در جادهٔ فلاندر، آنچه را که دیده و بیان کرده است؛ خواب، رؤیا و توهّمی بی‌پایه می‌داند.

«... که همهٔ اینها فقط در ذهن ما وجود داشته است؛ رؤیا و توهّم بوده است در حالی که در عالم واقع شاید ما هرگز از اسب سواری باز نایستاده بودیم و هنوز هم در آن شب سیلابی بی‌انتها اسب‌سواری می‌کردیم» (صفحهٔ ۳۱۰)

کلود سیمون بیشتر از اینها از دهکدهٔ جنگ‌زده‌ای سخن می‌گوید و پرده‌ای در پس پنجره‌ای که دستی که پرده را ـ با نقش طاووس بر روی آن ـ می‌اندازد و سپس «... که آن زندگانی واقعیتی بیشتر و ثباتی بیشتر از آن پرده نداشت که خیال می‌کردیم طاووس گلدوزی شدهٔ روی آن تکان می‌خورد و می‌تپد و نفس می‌کشد و دربارهٔ آنچه در پشتِ آن بود خیالها می‌بافتیم و رؤیاها می‌پرداختیم و شاید حتی آن صورت نیمه پیدا و دستی را که پرده را انداخته بود ندیده بودیم و با تب و تاب در کمین حرکت ملایم هوا بودیم...» (صفحهٔ ۳۰۸)

در بینش مسلمین، این جهان همچون بازیچهٔ کودکان است؛ و یا همچون گیاهی است که می‌روید و

همه، به اعجاب برگرد آن گرد می‌آیند و آنگاه، گیاه ناگاه می‌پژمرد. در بینش مسلمین، انسان در روز هولناكِ قیامت واقعاً بینا می‌شود و آنگاه که به زندگی گذشتهٔ این جهانی خود می‌نگرد، آن را با همهٔ مشقّات، با همهٔ امیدها و نومیدیها و شادیها و تلخی‌هایش، چیزی بیشتر از بخشی کوتاه از یك روز نمی‌بیند، این قدر بی‌دوام، این قدر گذرا، این قدر...

«... در آغاز فقط دو مردهٔ بالقوه بودند؛ سپس چیزی شدند چون دو مردهٔ جاندار، سپس یکی به راستی مرد و دیگری همچنان جان داشت (ژرژ با خود فکر کرد آن طور که از ظاهر برمی‌آید این از آن خیلی هم بهتر نیست)، و هر دو (هم آن که مرده بود و هم آن که از خود می‌پرسید آیا بهتر نیست که آدم به راستی بمیرد زیرا دست کم نمی‌فهمد که مرده است) و هر دو...» (صفحهٔ ۳۱۲)

رمان «جادهٔ فلاندر» در شکل نیز، نسبتاً شرقی است. مثلاً کلود سیمون، در مواردی، توصیفهای شاعرانه از جهان ارائه می‌دهد و به بینش و منطق شعر نزدیك می‌شود؛ آنجا که می‌نویسد: «... یك لحظه دیدم که دستش را بلند کرده است و این سلاحِ بی‌فایده و خنده‌دار را با ادا و اطوار موروثیِ مجسمهٔ سوار... در هوا تکان می‌دهد، اندام تاریك پشت به نور آفتاب که رنگ از او می‌زدود چنانکه گویی اسبش و او هر دو با هم در یك ماده در فلزی خاکستری، غوطه خورده‌اند، آفتاب لحظه‌ای بر روی تیغهٔ برهنه برق زد و سپس همه ـ مرد و اسب و شمشیر ـ یك جا به پهلو کج شدند مانند سواری سربی که از پایین پاهایش شروع کند به ذوب شدن... شمشیر را همچنان بر سر دست گرفته پشت لاشهٔ آن کامیون سوختهٔ در هم شکسته محو گردید، کامیون که مانند یك حیوان مانند سگ حامله‌ای که شکمش را به زمین می‌کشد بی‌حیا بود،... بوی تهوع آور جنگ در بعد از ظهر تابناك بهار پخش شد، سیال بود بلکه راکد بود و چسبنده و شفاف و می‌شد بگویی به چشم دیده می‌شد مانند یك تکه آبِ راکد که خانه‌های آجری قرمز و باغچه‌ها و چپرها را در آن خیسانده باشند: لحظه‌ای نور خیره کنندهٔ خورشید به آن پولاد بکر آویزان شد بلکه در آن جمع شد چنانکه گویی برای دمی از ثانیه همهٔ نور و افتخار را به هر حیله به سوی خود کشانده باشد...» (صفحهٔ ۲۵)

اگر چه این قبیل وصفهای شاعرانه در رمان جادهٔ فلاندر زیاد نیست، اما اغلب تصویرها و توصیفهای فوق‌الذکر، منطقی شاعرانه دارند و در آنها صنعت «تشخیص» آشکارست. کامیون را به سگی حامله تشبیه کردن و به آن صفت انسانی بی‌حیا دادن، جنگ را دارای بوی تهوع آوردانستن و صفات سیال و بلکه راکد و چسبنده و شفّاف به بوی جنگ دادن و آویزان شدن نور به پولاد شمشیر و کشانده شدن نور و افتخار به پولاد بکر شمشیر و...

توصیفهای شاعرانه از انسان و حالات روحی او و به کارگیری صنعت شعری «تشخیص» در مورد اشیاء و پدیده‌های طبیعی، در ادبیات ایران سابقه‌ای بسیار کهن دارد. اگرچه مقایسهٔ جادهٔ فلاندر با لیلی و مجنون حکیم نظامی، غلط و اساساً مقایسهٔ خاك با نور پاك است، امّا برای آشنایی بیشتر بخشهایی از داستانِ منظوم لیلی و مجنون را می‌آورم:



گفتار اندر رفتن مجنون به نظاره لیلی به تماشا

روزی که هوای برنیان پوش
خلخال فلك نهاد بر گوش

سیماب ستاره‌ها در آن حرف
شد ز آتش آفتاب شنگرف

مجنون رمیده دل چو سیماب
با آن دو سه یار ناز برتاب

آمد به دیار یار پویان
لبیك زنان و بیت گویان

می‌شد سوی یار دل رمیده
پیراهن صابری دریده

می‌رفت نوان چو مردم مست
می‌زد به سر و بروی خود دست

چون کار دلش زدست بگذشت
بر خرگه یار مست بگذشت

بر رسم عرب نشسته آن ماه
بربسته ز در شکنج خرگاه

آن دید درین و حسرتی خورد
وین دید در آن و نوحه‌ای کرد

لیلی چو ستاره در عماری
مجنون چو فلك به پرده‌داری

لیلی ز خروش چنگ در بر
مجنون چو رباب دست بر سر

لیلی نه که صبح گیتی افروز
مجنون نه که شمع خویشتن سوز

لیلی بگذار باغ در باغ
مجنون غلطم که داغ بر داغ

لیلی چه سخن؟ پریوشی بود
مجنون چه حکایت؟ آتشی بود

لیلی سمن خزان ندیده
مجنون چمن خزان رسیده

لیلی دم صبح پیش می‌برد
مجنون چو چراغ پیش می‌مرد

گفتار اندر مصاف کردن نوفل با قبیلهٔ لیلی به جهت مجنون

بر نوفلیان عنان گشادند
شمشیر به شیر در نهادند

دریای مصاف گشت جوشان
گشتند مبارزان خروشان

...

مرغان خدنگ تیز رفتار
برخوردن خون گشاده منقار

...

وان تیغ‌زنان که لاف جستند
تا اوّل شب مصاف جستند

چون طرّهٔ این کبود چنبر
بر جبهت روز ریخت عنبر

زین گرجی طرّه برکشیده
شد روز چو طرّه سر بریده

آن هر دو سپه ز هم بریدند
بر معرکه خوابگه گزیدند

چون مار سیاه مهره برچید
ضحاك سپیده دم بخندید

شب جنگ نوفلیان با قبیلهٔ لیلی را به مار سیاه تشبیه کردن که مهره‌های خود (ستارگان) را برمی‌چیند و با بینشی روز جدال را به ضحاك تشبیه کردن، بسیار جالب است امّا این قبیل توصیفهای شاعرانه حتی در ادبیات عامه‌پسند، همچون قصهٔ امیرارسلان نیز، معمول و مرسوم است. مثلاً:

«... ارسلان آمد به خواجه کاوس گفت: این مرد چه می‌گفت؟ کاوس گفت ـ امشب ملکه فرخ‌لقا به تماشا می‌آید، پطرس شاه فرستاده که غرفه‌ای معین کنم، این خدمت به تو تعلق دارد، برو غرفهٔ روبرو را جاروب کن.

ارسلان بی‌اختیار زمین را سجده کرد، گفت:
بر این مژده گر جان فشانم رواست
که این مژده آسایش جان ماست.

این را گفت و چون پروانه به گرد خود می‌چرخید. دامن به کمر زده و خاك غرفه را با مژه جاروب می‌کرد و گلاب پاشید، عطر ریخت. مجمر و عود در آتش افکند و... تا عصر آن غرفه را روضه رضوان ساخت... نزدیك عصر... به حمام رفت و... مشك بر خود زد و چون حور و غلمان به تماشاخانه آمد... چند کلمه بشنو از فرخ‌لقا... در پوست خود نمی‌گنجید... به حمام رفت... و چون یك خرمن ماه از حمام بیرون آمد... هفت قلم مشاطه جمال کرد و عقرب جراره زلف را در ماهتاب صورت انداخت... گیسوی عنبر سرشت را چون خرمن مشکی بر اطراف ریخت... تا شب بر سر دست آمد و جهان لباس عاصیان پوشید و...»

آقای منوچهر بدیعی در مقدمه‌ای خوب بر رمان جادهٔ فلاندر، نوشته‌اند که:

«... خوانندهٔ فارسی زبان با کاربرد پیچ در پیچ زبان ـ با جرّ جرار کلام ـ آشنایی دارد و جمله معترضه و داستان در داستان و قطعه در قطعه را غریب نمی‌انگارد. گذشته از کیفیت پیچیدهٔ کاربرد زبان در اشعار فارسی، داستانهای تو در توی مولوی در مثنوی و قطعه‌های در هم پیچیدهٔ کلیله و دمنه و قصه‌های بی‌وقفهٔ هزار و یکشب همه شاهد بر همین معنی است»
اما این مقایسهٔ جادهٔ فلاندر، با مثنوی و هزار و یکشب،

چندان رسا و کامل نیست. در جادهٔ فلاندر، یك تصویر و یا خاطره و یا گفته، خاطراتی نزدیك به آن را، به همراه می‌آورد. «نامه‌ای در دست داشت، سرش را بالا کرد و به من نگاه کرد... پشت سرش رفت و آمدِ اسبها را می‌دیدم... گل و لای آن قدر پرپشت بود که تا قوزك پای آدم توی آن می‌رفت اما یادم می‌آید که شب ناگهان زمین یخ بسته بود و واك فنجان قهوه‌اش را به دست گرفته بود و وارد اتاق شد و گفت سگها گلها را می‌خورند، من هیچ وقت این اصطلاح را نشنیده بودم و در نظرم چنین می‌نمود که سگها را می‌بینم، یك جور موجودات جهنمی افسانه‌ای...گِلِ سیاه را در ظلمات شب می‌جوند، شاید خاطره‌ای بود، سگهایی که می‌بلعیدند و... حالا هوا گرگ و میش بود و ما همچنانکه می‌دویدیم پاهایمان پیچ می‌خورد و... کم مانده بود توی جا پاهایی که از سُم اسبها مانده و مثل سنگ سفت شده بود قوزکهای پاهایمان در برود و یك دقیقه که گذشت به من گفت مادرتان برای من نامه نوشته‌اند... و او مکثی کرد و زورکی می‌خواست چیزی شبیه لبخند بر لب بیاورد... اما نمی‌توانست این فاصله را از میان بردارد: با همهٔ زوری که زد فقط سبیل کوچك شق و رق جوگندمیش اندکی کشیده‌تر شد، پوستش حالت چهرهٔ آفتاب سوختهٔ آدمهایی را داشت که همیشه در هوای آزاد زندگی میکنند و کدر بود، شباهتی به عربها داشت، شاید بازماندهٔ عربی بود که شارل مارتل فراموش کرده بود او را بکشد... شاید علاوه براین ادعا می‌کرد که از نوادگان خالد نیز هست و... باز هم سبیل کوچکش تکانی خورد و در همان حال گفت از او دلخور نباشید...»

و در صفحات بعد می‌خوانیم:

«... لحظه‌ای نور خیره کنندهٔ خورشید به آن پولاد بکر آویزان شد... منتها دیر زمانی بود که او دیگر بکر نبود اما گمان نمی‌کنم روزی که تصمیم گرفت با او ازدواج کند این چیزی بود که از او می‌خواست و از او توقع داشت...»

می‌بینیم که صفت بکر برای پولاد، ماجرایی دیگر به همراه دارد... گِلِ پرپشت و یخزدهٔ صبحگاه، یخبندان شب را به خاطر می‌آورد. گفتهٔ واك، با خاطرهٔ سگها همراهست و پوستِ آفتاب سوخته، اعراب و کشتار شارل مارتل را در ذهن راوی داستان تداعی می‌کند و...

اما در مثنوی، هر نکتهٔ معنوی، نکتهٔ پرلطف دیگری به همراه دارد. داستانهای مثنوی از سطح نمود گذشته و به بیان «بود» رسیده‌اند. مثلا در داستان پیر چنگی، در خواب به عمر ندا می‌رسد که به سراغ پیر چنگی برود. مولانا از همین نکتهٔ ندای غیبی به نالیدن استن حنانه در هجر حضرت رسول (ص) می‌رسد:

آن زمان حق بر عمر خوابی گماشت
تا که خویش از خواب نتوانست داشت
در عجب افتاد کاین معهود نیست
این ز غیب افتاد بی مقصود نیست
سر نهاد و خواب بردش خواب دید
کآمدش از حق ندا جانش شنید
آن ندا که اصل هر بانگ و نواست
خود ندا آنست و این باقی صداست
ترك و کرد و پارسی گو و عرب
فهم کرده آن ندا بی گوش و لب
خود چه جای ترك و تاجیکست و زنگ
فهم کرده این ندا را چوب و سنگ
آنچه گفتم ز آگهیّ سنگ و چوب
در بیانش قصهٔ، هشدار خوب
استن حنّانه از هجر رسول
ناله می‌زد همچو ارباب عقول
در میان مجلس وعظ، آن چنان
کز وی آگه گشت هم پیر و جوان
در تحیّر مانده اصحاب رسول
کز چه می‌نالد ستون با عرض و طول
گفت پیغمبر چه خواهی ای ستون؟
گفت جانم از فراقت گشت خون

و در هزار و یکشب نیز، برخلاف بینش خردگرایانهٔ غالب بر ادیبان معاصر غرب و از آن جمله، کلود سیمون، پدیده‌های اساطیری در عرصهٔ زندگانی معمول انسانی حضوری آشکار و اغلب تعیین‌کننده دارند و از آن گذشته هر داستان هزار و یکشب به سرانجامی می‌رسد و داستانی دیگر آغاز می‌شود. می‌گویم داستانهای هزار و یکشب و از شما نیز می‌خواهم که به این نکته توجه داشته باشید که اینها داستانند و نه قصّه و به قول بورخس عظیم‌ترین داستانها در همهٔ زمانهایند.

باری، به هر تدبیر، «جادهٔ فلاندر» از نوعی بینش فلسفی دربارهٔ انسان، هستی او و معضلات و پیچیدگی‌های مربوط به آن، یکسره خالی نیست. ما در این جا بی‌آن که قصد داوری ارزشی داشته باشیم، تنها می‌گوییم و می‌گذریم که: کلودسیمون در این رمان، عشقهای ممنوع و به سبب آن، جدال، قتل و یا خودکشی را، از زمره پدیده‌های کهن و مبتلابه بشر می‌داند: مثلا تصویر نقاشی از «رایشاك» نامی که برحسب زمان، جدّ اعلای خانواده‌ای اشرافی در فرانسه است؛ او را نشان می‌دهد که خودکشی کرده، چندین دهه بعد، در جریان گفتگوهایی میان «ژرژ» ـ که وابستگی دوری با این خانواده اشرافی دارد ـ با دوستانش، ماجراهای زشت و مفتضحی از روابط



خانوادگی «رایشاك» و درستی قتل، و نه خودکشی او، آشکار می‌شود. برای آن گروه از خوانندگان که به رمان جادهٔ فلاندر دسترسی ندارند، بخشهایی از شرح ماجرای فوق‌الذکر را می‌آوریم، با این توضیح که شرح این ماجرا در صفحاتِ کتاب، به پراکندگی آمده و بیان مفصّل آن در صفحات ۲۲۴ تا ۲۳۱ آمده است.

[: «... و بلوم گفت... آن موقع دخترهای سیزده ساله را به پیرمردها می‌دادند... بدین گونه (رایشاك) سیصد کیلومتر تاخت و بالاخره شب پنجم دیروقت خسته کوفته و سراپا گل‌آلود می‌رسد

و ژرژ گفت: گل‌آلود که نه، خاك‌آلود. در آن ناحیه تقریباً هیچ وقت باران نمی‌بارد...

و بلوم گفت: پس سراپا گردآلود... و شاید چهار روز و پنج شب... اندیشه‌ها کرده بود و هرآنچه را عزیز می‌داشت از نظر گذرانده و سوزانده بود و اکنون دیگر هیچ چیز را عزیز نمی‌داشت مگر کسی را که در اشتیاق دیدن او می‌سوخت و این گونه بود: در آن سکوت شبانه، با آن صداها، با آن ضربهٔ سم اسبها... فانوس در دست دربانی که دوان دوان آمده بود... و او... به پلکان جلو عمارت رسید و شتابان از آن بالا رفت. آن زن همهٔ این‌ها را شنید، از خواب پریده بود... بدن چابکش ازجا جست... و آن زن ـ آنیس دست نخورده ـ ایستاد و شانه‌های فاسقش را گرفته بود و هلش می‌داد... به سوی آن گنجه... بعد آن زن، آن جا ایستاده بود، مانند بچه‌ها، معصوم، آرام بخش، چشمهایش را می‌مالید، لبخند می‌زد و به او «رایشاك»، توضیح می‌داد که از ترس دزد در را قفل کرده بودم... و او غرق در پریشان حواسی و بلادیدگی و بیچارگی آنجا ایستاده بود: شکست خورده و سرگردان و خجلت‌زده و همه چیز از کف داده و شاید هم دل کنده و شاید هم دیگر نیمه ویران بود... شاید این جا بود که متوجه آشفتگی تختخواب به هم‌ریخته گردید، یا صدایی شنید یا به غریزه حس کرد، زن را کنار زد و با گامی محکم به راه افتاد.

ـ هرچند که زن اکنون به او آویزان شده بود، التماس می‌کرد، نه نه می‌گفت، تقلا می‌کرد که او را نگاه دارد... تا به گنجه رسید و در آن را باز کرد و گلوله‌ای که با آن تپانچهٔ پر از نزدیك شلیك شد به او خورد به نحوی که تقدیر با شفقت دست کم اورا از یك چیز نجات داد، یعنی از این که بفهمد که توی گنجه چیست و آن بی‌آبرویی دوم را که حد اعلای بی‌آبرویی بود احساس کند...]

چندین دهه بعد، باز این ماجرا، به نحو و نوعی دیگر تکرار می‌شود. «دورایشاك»، افسر سواره نظام فرانسه در جنگ جهانی دوم، عضو همان خانوادهٔ اشرافی، گرفتار همچنان معضلی است، او زنی نوجوان اما فاسدالاخلاق را به همسری گرفته است و سرانجام در گیرودار جنگ با آلمانها، خود را به نحوی به کشتن می‌دهد. در جادهٔ فلاندر، صفحات ۲۴ و ۲۵ و ۲۶، توضیح همین موضوع است که خلاصه‌ای از آن را در اینجا می‌آوریم:

[... منتها دیر زمانی بود که او دیگر بکر نبود اما گمان نمی‌کنم روزی که تصمیم گرفت با او ازدواج کند این چیزی بود که او می‌خواست و از او توقع داشت شاید از آن رو که از همان لحظه خوب می‌دانست که چه چیز در انتظار اوست و این چیزی را که شاید بتوان رنج تصلیبش نامید پیشاپیش پذیرفته

بود و... شاید حتی پیش‌بینی هم کرده بود یا دست کم شاید در نظر گرفته بود که به این نتیجهٔ نهایی بلکه به این پایان می‌رسد، به این خودکشی که جنگ امکان دست‌زدن به آن را به طرز فاخری برایش فراهم آورد.

می شود گفت با متانت و موقع‌شناسی فرصتی را که پیش آمده بود غنیمت دانست تا به آن چیزی که اصلاً نمی‌بایستی چهار سال پیش آغاز شده باشد پایان بخشد...]

این شباهت میان قتل «رایشاك» و «دورایشاك» به وضوح و مفصّل در صفحات ۱۰۴ تا ۱۱۰ کتاب آمده است.

[... و حالا صدای بلوم می‌آمد که می گفت: چه خوب! پس راهِ یافتنِ آنچه را به آن مرگ با افتخار می گویند پیدا کرد... تو بگو سنت خانوادگی. کاری را که صد و پنجاه سال پیش از آن دورایشاك دیگری انجام داده بود... پس کاری را تکرار کرد و بار دیگر به آن دست زد که رایشاك دیگری کرده بود و عمداً گلوله‌ای توی سرش خالی کرده بود...]

گفته شد که در بینش کلود سیمون، عشقهای ممنوع و جدال بدان سیب، از معضلات ریشه‌دار و کهن بشری وانمود شده است و ما آن را در مورد «رایشاك» و «دورایشاك» توضیح دادیم...

در دهکدهٔ جنگزدهٔ فرانسوی، آن گاه که گروه سواره نظام «دورایشاك» به آن دهکده می‌رسد؛ همین ماجرای مفتضح، به نحو و نوعی دیگر تکرار شده است. کلود سیمون کهنه بودن این فساد را در همین بخش از کتاب، آشکارا بیان کرده است. خلاصه‌ای از آن را نقل می‌کنیم، با این توضیح شرح مفصل آن در صفحات ۷۸ تا ۸۳ کتابِ آمده است

[.... و در این هنگام مرد سبزهٔ کوتاه بالا فریاد کشید: یك قدم دیگر جلو بیایی می کشمت! و دورایشاك گفت: خوب بابا، کوتاه بیا و مرد گفت: جناب سروان، اگر جلو بیاید می کشمش و دورایشاك دوباره گفت: خوب بابا، از گوشه‌ای قدمی به جلو نهاد و بار دیگر میان آن دو مرد قرار گرفت، میان آن که تفنگ به دست داشت و آن که اکنون با دو درجه‌دار در پشت سر او بود و با اندك توفیری گویی عکس برگردان همان مرد کشاورز بود، او هم همان چکمه‌های سیاه لاستیکی بر از وصلهٔ لاستیك پوشیده بود و...

به جای کلاه کاسکت، مثل مردان شهری، کلاه ماهوت نرمی به سر داشت و چتری هم به دست گرفته بود: او هم روستایی بود اما قدری فرق کرده بود و لحظه‌ای به شتاب سرش را بالا کرد و ژرژ نیز... نگاه کرد اما شاید ژرژ آن قدر که باید شتاب نکرده بود زیرا فقط مجال یافت ببیند که پردهٔ یکی از پنجره‌های طبقهٔ اول خانه افتاد، یکی از همین پرده‌های توری ارزانی که در هفته بازارها می فروشند و موضوع نقش و نگار آن طاووسی است.... دم طاووس یکی دو بار این سو و آن سو رفت و سپس از حرکت بازماند و در همان موقع زیر پنجره... جیغ و جار و داد و هوار ناهنجار صداها بار دیگر بلند شده بود:

... می کشمش جناب سروان... من فقط دلم می خواهد بدانم چرا او و دست از مسخره بازی بردار تو والا می کشمت، می‌شنوی؟ تمام قد همان جا خاکت می کنم، می شنوی فلان فلان...

تفنگ را به شانه‌اش تکیه داد و نشانه روی کرد، آن مرد دیگر به چابکی در پشت دو درجه‌دار دوید، اما حتی در آن موقع هم طاووس تکان نخورد، هیچ چیز دیگر هم تکان نخورد، نمای خانه چون مردگان بود، تمام خانه چون مردگان بود، فقط نوعی نالهٔ آهنگدار و یکنواخت و غمبار از درون خانه بلند بود و بی شك از گلوی زنی بیرون می آمد اما نه از گلوی «او»: پیرزنی بود...

دورایشاك گفت: این تفنگ را بگذارید کنار، همین جوری می شود که گنده کاری می شود و مرد گفت: گنده کاری؟ شما به این می گویید گنده کاری؟ یك آدم پست فطرتی که از نبودن شوهر او استفاده می کند و حالا می خواهد در روز روشن توی خانه‌ای برود که... و نعره زد که: برو از این جا! گورت را گم کن! و آن یکی گفت: جناب سروان! شما شاهد هستید که این... دورایشاك گفت: خیلی خوب بابا، بیایید...

اما ژرژ باز هم لحظهٔ درازی بیهوده منتظر ماند. آن زن دیگر پشت پنجره پیدا نشد بلکه فقط طاووس بود که به رنگ سفید کدر، بی‌حرکت، و با آنکه حالا در بسته بود از درون خانه صدای پیرزن می‌رسید که همچنان ندبه‌های آهنگدار و یکنواخت خود را مانند خطبهٔ پرطمطراق بی‌پایانی به گوشها می‌رساند، مانند زنانی که در دوران باستان در عزاها می گریستند و مزد می گرفتند. چنانکه گویی همهٔ این‌ها (فریادها، این خشونت، این آتش خشم و سودا که درك ناپذیر بود و مهار نمی‌شد) در دوران تفنگها و چکمه‌های لاستیکی و وصلهٔ لاستیك و لباسهای حاضری نمی گذشت بلکه در زمانی بسیار دور، یا در همهٔ زمانها یا در بیرون از زمان می گذشت، باران همچنان می بارید و شاید از ازل می بارید...]

طاووس منقوش بر پرده، که کلودسیمون آن را باستانی می نمایاند، پرده به روی چه کشیده است؟ فسادِ بشر! فسادی که کلود سیمون، همچنان که دیدیم، آن را حتی ازلی می بیند:

[... ولی یك بار دیگر این را تکرار کن اون (منظورم همان معاون شهردار است همان یارو که امروز صبح از ترس جانش به یك چتر مسلح شده بود...) با خواهر خودش بود که زن آن یارو لنگه بود هان؟

ـ آره

...

پس او بزش را به یك دختر یا خواهرش را به یك بز بدل کرده و ولکن (الههٔ آتش)، یعنی همان مرد لنگ با یك پا بزی عروسی کرده و آن برادر بز نرش آمده بود که در خانهٔ او با زنك بماند این جور بوده است؟

ـ او که این طور می گفت.

ـ پس آن یکی از شیر بز بوده است.

ـ کی؟

ـ آن یکی که امروز صبح تو اسطبل بود همان که خودش را پشت سر آن طاووس اساطیری قایم می کند همان که دیدنش تو را دچار این سرسام کلافه کنندهٔ شاعرانه کرد...]

ژرژ در همان روستاست که تباهیِ ملاحتِ عشق را می بیند.

[... در میان باران سیاه بیرون آمدم اما در آن وقت هم مانند ژرژ نتوانستم آن زن را ببینم، دیدم که هر سه با آن مرد لنگ دور میز نشسته‌اند، ایگلسیا و یك نفر دیگر با پیشخدمت که کنار اجاق بود... فقط آن زن آنجا نبود، من در آستانهٔ در ایستادم و نگاه کردم تا او را پیدا کنم، اما او آنجا نبود... بعد آن زن را دیدم: نه آن زن را، نه آن سفیدی را، نه آن را که نوعی شبح لطیف و نیم گرم بود و صبح آن روز در تاریك روشن اسطبل دید زده بودم، بلکه می توان گفت ضد او را دیدم بلکه نفی او را دیدم بلکه تباهی او را دیدم حتی تباهی تصور زن و تباهی ملاحت را دیدم، کیفر آن را دیدم: پیرزن وحشتناکی بود با نیمرخ و ریش بزی که سرش بر اثر رعشه مدام تکان می خورد... و لحظه‌ای مرا دقیق نگاه کرد و برانداز کرد بی آنکه از جویدن و نشخوار کردن دست بردارد، ریش بزی خاکستریش بالا و پایین می‌رفت، بعد به سوی من خم شد و آن قدر نزدیك صورتم آمد که نقاب زرد و خشك شده‌اش را به صورتم مالید (چنانکه گویی در این مطبخ روستایی طلسم شده باشم و در واقع هم چیزی شبیه طلسم در این ناحیه پیدا می شد. در این ناحیهٔ گمشدهٔ بریده از دنیا... و منِ سوارکار فاتح چکمه پوش رفته بودم تا دختر شاه پریان را که سالها در خواب دیده‌ام در آن جا در دل شب و در دل زمان بجویم و فریب دهم و بربایم و در همان دم که گمان می بردم به او رسیده‌ام و او را در میان بازوان خود گرفته‌ام... ناگهان با پیرزن ترسناك «گویاـGoya» رو در رو می شوم که...)]

و این همه یأس سیاه از انسان و عشق، در جادهٔ فلاندر برای چیست؟ و آن درخشش عشق ـ حتّی عشق مجازی ـ در آثار حکیمان شگفتی آفرین شرق، سرایندگان لیلی و مجنون، خسرو و شیرین، بیژن و منیژه... برای چیست؟

بر این باورم که پهلوانانِ ادب در شرق، عشق را لطفی می‌دانند که انسان را، سرانجام، به آن سویِ تابناكِ نهانی و نهایی راهبرست، بر این باورم که تفاوتِ عشق در آثار شرق و غرب (غربِ امروز، غربِ اواخر دوران خرد محوری منظور است) در تفاوتِ بینشهاست.

تفاوت در بینشِ دین باور و زیبایی طلب و ایثارگر با بینش علمی، خرد محور و به تعبیری خودمحور و به تعبیر رساتر، بینش واخورده از علم گرایی، خردمحوری و خودطلبیِ غربِ امروز است. (پیش از این، شکسپیر بود که عشق را زیبا و حتی از زمره عمیق ترین مفاهیم هستی بشری ببیند، اما اینك، در جادهٔ فلاندر، عشق به سیاهی و تباهی رسیده است)

پدرِ ژرژ، از مؤمنان به علم است، لیکن پسرِ او ـ ژرژ ـ برخاسته از نسلی دیگر از همان علم گرایی که زمانی همچون مذهبی نو در غرب سر برافراشته بود، مأیوس و بیزار است:

[(... اندکی بعد صدای موتور نیز خاموش شد و خاموشی بازگشت)، دیگر نمی‌توانست چهرهٔ پیرمرد را تشخیص دهد. فقط نقابی محو می‌دید... با خود گفت: اما او هم درد می کشد و می خواهد آن را پنهان کند او هم می خواهد به خود دل و جرأت بدهد، برای همین است که این قدر حرف می‌زند چون تنها چیزی که در اختیار دارد فقط همین است همین خوشباوریِ گران و لجوجانه و خرافه‌آمیز ـ یا بهترِ بگوییم همین ایمان ـ به غلبهٔ مطلق دانش که آن را از دست دوم فرا گرفته است، از روی آنچه به نوشته

درآمده، از روی همین کلمات که پدر خودش که دهاتیی بیش نبود هرگز موفق نشد رمز آن را بگشاید و به آنها نوعی نیروی مرموز و جادویی نسبت می‌داد و آنها را از این نیرو می‌انباشت... صدای تنهایش لجاج می‌ورزید، حامل واژه‌های بی‌فایده و تهی بود...] (صفحات ۵۱ و ۵۲)

یکی دیگر از درونمایه‌های رمان، که بینش کلود سیمون را بیان می‌دارد، توجه و تاکید بر پیوند و یا شباهتهای انسان، در ظاهر و معنا، با انواع حیوانهاست و کلود سیمون، در این رمان، مهمترین پیوندها و شباهتها را در میان انسان و اسب می‌بیند و می‌داند؛ حال شاید به این سبب که کلودسیمون، خود، در سواره نظام فرانسه بود. این شباهتِ انسان و اسب، گاه در رفتار است:

[... و من خودم راپرت کردم روی زمین و داشتم از گرسنگی می‌مردم و باخود فکر کردم که اسبها آن را لپ لپ می‌خورند و چرا من نخورم و سعی کردم این خیال را به خود راه دهم و خودم را قانع کنم که اسب هستم...]

و گاه شباهت، در شکل است.

[... «زنهای اشرافی»، قدری بی‌نمك هستند و قدری بی‌اهمیت و دیلاق و حالت دختران جوان را با آن بازوهای دراز و ظریف و برهنه‌شان، با آن دستکشهای کوتاه سفید پانسیونری‌شان، با آن پیراهنهای پانسیونری‌شان تا مدتها (حتی پس از شوهر کردن، حتی پس از پیدا کردن بچه دوم و سوم) حفظ می‌کنند تا این که در حوالی سی و پنج شش سالگی ـ حالتی پیدا می‌کنند. قدری شبیه چهارپایان (نه شبیه مادیان، بلکه شبیه اسب)...]

گاه، اسب، به گونهٔ نمادی از عشق در می‌آید. دورایشاك در مسابقهٔ نومیدانهٔ اسب سواری این امید را دارد که شاید با پیروزی در مسابقه، عشق همسر نوجوان و خطاکارش را به خود متوجه کند. شرحی نسبتاً بی‌پروا در صفحات ۲۱۲ تا ۲۱۵ کتاب آمده است. در صفحه ۱۸۲، آمده:

[... ایگلسیا «مهتر دورایشاك»، بعدها گفت که با خود فکر کرده است: اما آخر بابا، می‌گذاشت من سوارش شوم ـ اسب سواری در مسابقه، منظورش است ـ اگر برای آن بود که نمایش بدهد، زکی! چه امیدی داشت؟ امید داشت که پس از این سواری دیگر آن زن با کسی غیر از او نباشد که خودش را از این محروم کند که خودش را به اولین کسی که سر می‌رسد تسلیم کند فقط برای این که او را پشت اسب دیده است؟...]

در جادهٔ فلاندر، انسان و اسب، گاه اصلاً یکی می‌شوند: انسان، اسب می‌شود. در صفحه ۲۹۰ رمان آمده است که:

[... ایگلسیا یك بار برای ما تعریف کرد که یکی از آن پیرمردهایی که شلوار راه راه می‌پوشند و کلاه خاکستری به سر می‌گذارند و سبیلی مثل سبیل سگ آبی دارند و به جادکمه‌ای‌شان علامت مدال می‌گذارند به او پول داده بوده است تا او سوارش شود (من گفتم سوارش بشوی؟، بعله سوارش بشوم پس چی مثل یك اسب باید نقشه را برایت کشید و با آن چشمان درشت شگفت‌زده‌اش نگاهی به من انداخت که گویی من ابله شده ام یا نزدیك است ابله بشوم»، ایگلسیا بندی از دهان او رد کرده بود و شلاق به دست گرفته و جبه سوارکاری به تن و چکمه به پا کرده و ناچار شده بود مهمیز هم ببندد، آن یارو هم لخت مادرزاد چهار دست و پا روی فرش اتاق خودش قرار گرفته بود و ایگلسیا ناچار شده بود شلاقش بزند و دك و پوزش را شواله کند و شکمش را با مهمیز خراش دهد و این داستان را با همان صدای عبوسانه‌ای تعریف می‌کرد که همیشه و به طور طبیعی خشم‌آلود بود چندان که محال بود آدم بتواند بفهمد راستی بدش آمده است یا نه:... آخر به خل بازیهای پولدارها عادت داشت...]

در جادهٔ فلاندر، به دفعات از مرگ و متلاشی شدن اجساد اسبها و گاه انسانها در کنار راهها و در میان باتلاقها و هجوم مگسها به آن اجساد صحبت شده است و سرانجام:

[... پیش از آن که چیزی را بفهمد که هنوز مگسها نفهمیده بودند، چیزی که آنها هم روزی می‌فهمیدند، چیزی که همه کس سرانجام خواهد فهمید اما هرگز نه اسب و نه مگس و نه انسان هیچ کدام بازنگشته بودند تا آن را برای کسانی که از آن بی‌خبر بودند تعریف کنند، آن وقت برای همیشه می‌مرد...]

گفته شد که در جای جایِ جادهٔ فلاندر، بر شباهتهای انسان و انواع حیوانها ـ در ظاهر و معنا ـ به اشارت و تاکید ـ توجه شده است:

[... چهرهٔ ایگلسیا تقریباً شبیه به چنگال خرچنگ بود (با بینی، چانه و پوست مقوایی) البته به شرط آنکه چنگال خرچنگ چشم هم داشته باشد و قیافه‌ای داشت پر از اندوهی همیشگی و علاج ناپذیر که مخصوصاً بیشتر از آن رو اندوهگین بود که شاید هرگز نفهمیده بود اندوه و شادی چیست و واك هم با آن صورت دراز و ابلهانه و با آن هیکلی که به حالت میمون چمباتمه زده خشکش زده بود و...]

هنگام قتل دورایشاك به دست آلمانیها:

[... فقط اردك بی سری بود که پیش از آنکه به پهلو درغلتد آن شمشیر را در هواتکان داد و بالا برد و در روشنایی برق آن را درآورد و سپس اسب و اردك در آن گوشه پشت آن کامیون سوخته افتاده بودند چنانکه گویی آنها را درو کرده باشند...]

انسان و بز، که کلودسیمون از آن، شباهتی شهوانی را منظور دارد:

[... پس آنها همه... بز نر و بز ماده هستند یعنی یك بز نر و ماده‌اش و آن آدم لنگ لعنتی را ببین که با یك بز ماده ازدواج کرده است...]

در رمان بعضی نکات دیگر تیز هستند که به باور من آنقدر مهم نیستند که بر رویشان چندان درنگ شود، تنها به اشاره می‌گوییم و می‌گذریم: کلودسیمون، در جادهٔ فلاندر به اساطیر و همچنین به افسانه‌ها، توجه دارد. کلودسیمون با به کارگیری بعضی از قیود زمان و یاتعدادی صفات و یا استفاده از تداعی‌ها و یا حتی با به کارگیری مکرّر واژه‌هایی همچون «از ازل... تا ابد» و غیره سعی دارد که مسائل و پدیده‌ها، تصاویر و ماجراهای جادهٔ فلاندر را از ازل تا به ابد بکشاند. در سراسر جادهٔ فلاندر طنزی تلخ حضور دارد که به ویژه در صفحات ۲۸۵ و ۲۸۶ رمان آشکارتر می‌گردد، آنگاه که ژرژ و ایگلسیا در حین گریز از دشمن، گذارشان به یك مرغدانی می‌افتد و...

در جادهٔ فلاندر، اغلب اوقات باران می‌بارد و این باران ـ با تصاویری که کلود سیمون ارائه می‌دهد ـ بیشتر بارانی است غم‌انگیز.

در جاده فلاندر، معمولاً بلومِ یهودی، کاشف اسرار است و...

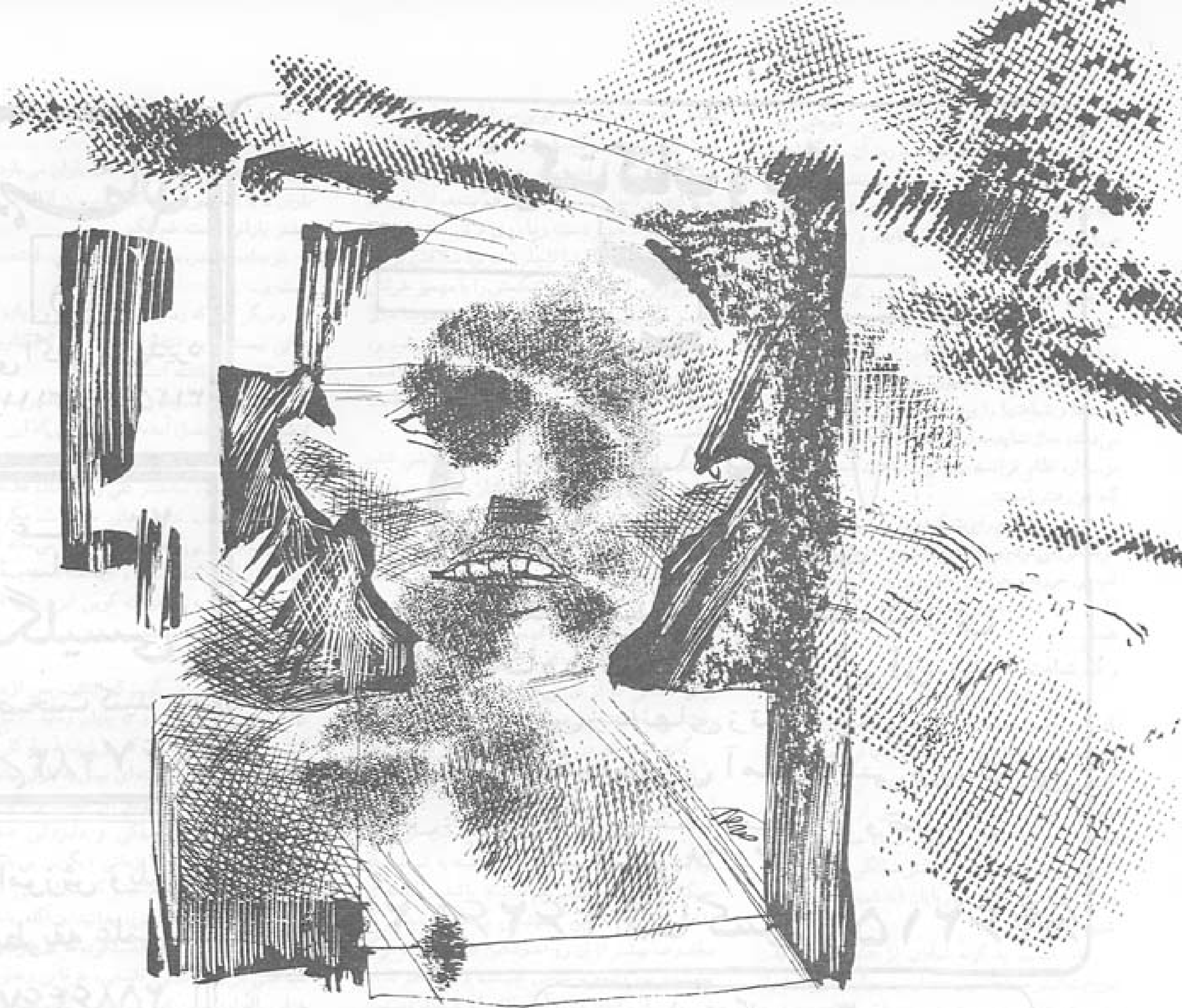
و دیگر این که رمان، از «زلم زیمبو و زیاده گویی» خالی نیست و این انتقادی است که ویرجیناوولف به آثار رئالیستها داشته است.

مثلاً شرح مسابقهٔ سوارکاری «دورایشاك» با توضیح بسیار مفصل آمده است: پی‌آن که این ماجرا، با ماجرا یا ماجراهایی دیگر قطع شود. این چنین شیوه‌ای، با شیوهٔ ساختار کلی رمانِ جادهٔ فلاندر ـ که هرماجرا به سبب تداعی‌های خاطرات، مکرراً قطع می‌شود ـ همسویی و همخوانی ندارد. می‌ماند آخرین نکته که نباید ناگفته بماند و آن، همانا، ترجمهٔ زیبا و گویای اثر است: آنچنان که گویی این رمان، اصلاً به فارسی نوشته شده است.

پایان سخن

خدا را سپاس می‌گویم که اینك ـ پس از دو ماه ـ کار بررسی جادهٔ فلاندر به پایان رسید. دلیل طول کشیدن کار را می‌گویم که بی‌ارتباط با کلّ نوشته نیست. بررسی رمان، هفته‌ای بیش به طول نیانجامید. یادداشتها را برداشته بودم اما دست و دلم به کار نمی‌رفت. با بی‌حوصلگی و دلـزدگی صفحه‌ای می‌نوشتم و می‌رفت تا زمانی دیگر... بی‌حوصله و دلزده بودم زیرا می‌پنداشتم که مخاطبینی ندارم تا بگویمشان که: ایّهاالناس، بدانید و آگاه باشید که بعضی روشنفکران و تحصیلکرده‌ها و هنرمندانِ ما، شناختی از بینش دینی، فلسفی، عرفانی و هنری چند هزار سالهٔ این میهن ندارند. بینشی که پیوسته با اعتقاد به غیب و با اعتقاد به نیروهای غیبی وتأثیر آن در زندگی همراه بوده و به زندگی اهداف زیبا می‌داده و همهٔ آثار ماندگار هنری و ادبی زیبا، ژرف‌اندیشانه و ماندگار این میهن، بر پایهٔ چنین بینش دین باوری ایجاد شده‌اند: مساجد پرشکوه که کاشی کاران هنرمند، هنر تجریدی و انتزاعی را در نقشهای غریب، درهم آمیخته‌اند، معماریها و حجّاریهایِ غریب و شگفتی‌آور و اساطیرِ بناهای تاریخی، اشعار حکیمانه و آثار ژرف‌اندیشانهٔ مولانا، حافظ، سعدی، نظامی، فردوسی و... موسیقی زلال عرفانی که گویی از آسمان سرریز می‌شود و... مینیاتورهای عهد صفوی و تذهیب و قالی‌بافی و... همهٔ هنر و اندیشهٔ اینجا، ریشه در باور به غیب دارد. آنچه که در عرصهٔ اندیشه و هنر در بستر خرد محوری غرب جاری است، باری پس از گاه چند دهه به اینجا می‌رسد و تا ما بیاییم مرعوب و مجذوب شویم، شکل و فرم دیگری در هنر غرب، رایج و یا بهتر بگوییم «مُد» شده است.

آن رمان معروف را به خاطر دارید: «در غرب خبری نیست»، عنوانش را باور کنید «حداقل در عرصهٔ هنر» و تصوّر نگارنده این است که ادبیات مدرن و رمان نو، کار من و شما نیست. من مقاله نویس نیستم، مقالهٔ علمی هم بلد نیستم که بنویسم، دلائل ادعایم را خود دنبال کنید و بیابید. فرض کنید که مقالهٔ مدرن نوشته‌ام!



سیاه‌بمبک[1]

فیروز زنوزی جلالی

... به دلم بود، خبر داشتم که امروز می‌آدش؛ ها، همو خودِ خودشه. همو ابر سیاه. داره از او کنار نیم در[2] سیلم[3] می کنه. او سرشه، اوهم دمش. همی اگه یه تایی بخوره می شه عین سیاه بمبك. دفعهٔ اولم که دیدمش همی طور شد. دم‌دمای صبحی بود، بالای خور[4] توآسمون بود. تا چشمش به مو افتاد که اومدم کنار آب، دراز شد و دراز شد و هوره کشید و شد عینهو سیاه بمبك. خود سیاه بمبکم توآب بود، کنار خور، زیر ابرش. سرشو آورده بود بالای آب و سیلم می کرد. ترس به دلم ریخت. تندی پامو ازآب پس کشیدم. حاتم از تو جهاز[5] داد زد: ـ اوهوی... خالو خلیل سی چی موندی؟ بیا سوارشو. گفتم: ـ نه، امروز نه. نمی‌آم. نرفتم؛ تورمو ورداشتمو واگشتم. راسه[6] رو گرفتم و اومدم تا کنار کپر[7]. دوباره که سیلش کردم سیاه بمبك رفته بود و ابرشم شده بود عینهو همه ابرای آسمون همی می خواس واگردم به کپر تا خبری اوطور سیلم کنه و بگه: ـ بسم الله! همی می خواس وادارِدم تا دم غروب بشینم دم نیم درگاه سیل دریا کنم و گاه سیل آسمون. دفعهٔ دوم طرفای عصری بود. خوب همه جا رو پاییده بودم؛ از صبح او روز یك ذره ابرم تو آسمون نبود. همی فقط خوب که نظر می کردی، او دوردور، بالای غبه[8]، بفهمی نفهمی یه چیزی سیاهی می‌زدش که به ابر نمی برد. وقتی رسیدم لب آب، اوهم از او سرآسمون سرید و اومد؛ از او بالای آسمون می سرید و می اومد و همی طور که می سرید و می اومد دراز شد و دراز شد و هوره کشید و شد عین سیاه بمبك. عین عین خودش. خودمو زدم به او راه. محلش نذاشتم. انگار نه انگار که او بالان، سرمو گرم کردم به وازوبسته کردن بند ارسی[9]م. سه دفه وازش کردم و باز بستمش؛ تنگ تنگ. یه بند ارسی مم پوکید[10] بعد سنگی پروندم تو آب. ردسنگر که تو دریا گرفتم افتاد روسرش. خورده بود به پوز سیاه بمبك. ای داد! چه کاری کردم!؟ اوجا بود. روبروم، توآب. زیر او ابر وایسیده بود و زل زده بود به مو. سیاه سیاه بود، عینهو قیر. انگار یکی با تیغ ازتی پس گردنمو تا او پایین پایین خِشی داد. پشتم تیر کشید. جم نمی‌خورد. انگار مو دشمن خونی‌ش بودم. چه کارش کرده بودم که اوجور سیلم می کرد؛ عقلم قد نمی‌داد. همی جور مو نی‌ور آب و او تو آب، ایقد مو اونوسیل کردم و اومورو سیل کرد تا مورو ازرو برد. باد که بوره[11] کشید خوف ورم داشت. مو که بلند شدم اوهم جنبید. مو که راه افتادم، اوهم شنو کرد. از راسه که می اومدم طرف کپر، اوهم ازهمو نزدیك آب پابه پای مو دم به آب می زد و می اومد: چی بگم؟ چه بمبکی! تو عمرم بمبکی به او بزرگی ندیده بودم، بگو نهنگ. اندازهٔ یه جهاز بود که دمرش کرده باشن تو دریا. پا که تند کردم اوهم تند کرد. وقتی دوئیدم دیدم هی او هم

راس شونه‌م تند و تند دم می‌تابونه و می‌آد. خبر داشتم سی چی به دنبالمه. می خواس بدونه به کپر می‌رم یا نه. از پس نیم در که سر کشیدم دیدمش. داشت دور می‌زد و وا می‌گشت طرف غبه. دمش، اودم بزرگشو گرومب وگرومب می‌زد تو آب و می‌رفت. ابرشم هموجور از او بالا به دنبالش بود. او قدر رفتن و رفتن تا دیگه نه اثری ازشون موند نه آثاری.

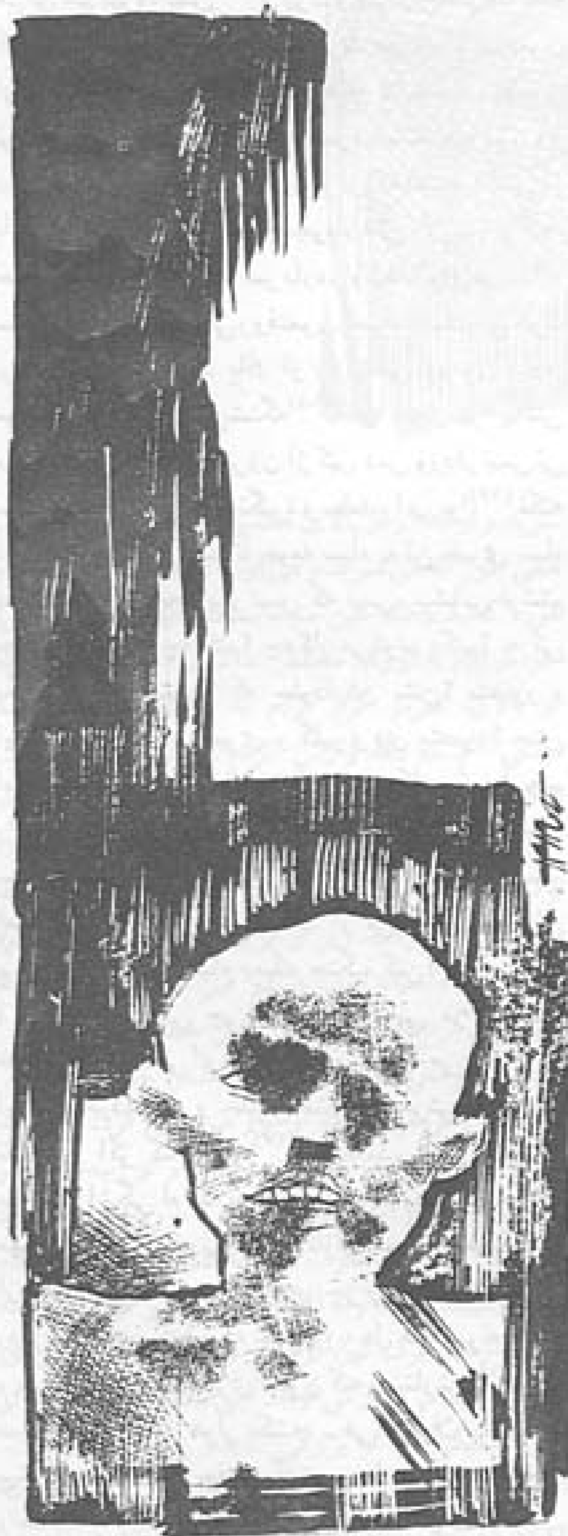
حالا دوباره واگشته. همو ابر سیاه بمبکه، اوسرشه، اوهم دمش. خودشم الان دو شب و دو روزه که همی‌وران. از همو پریشب وقت هیلو[۱۲]. از همو وقت که غناهشت[۱۳] دریا شروع شد. از او وقتی که تو کپر موندگار شدم؛ ناراحته، آروم و قرار نداره. گفته چه کنم چه نکنم. جبور را وادارم بیاد بیرون؟ها، دریارو می‌پاشونم به هم. موجارو وامی‌دارم برن تا کنار کپر. همه چی رو می‌شورونم، خواب و خوراك ازشون می‌گیرم. از همو پریشب شروع کرده به آشوب. هرچی دم دستش رسیده رمبانده روهم. می‌ره از او سرغبه، دورخیز می کنه طرف خور و تند دوباره وامی گرده طرف غبه. سرمی‌زنه. دم می کوبه. هوره می کشه، موجارو واداشته تا زیر نیم دربیان. داره راسه آبی درس می کنه بلکه به اینجا برسه. می‌دونم چه به سر داره. می‌خواد هم‌مو، هم کپرو، پیش[۱۴] و تیرك و نیم درو باهم یك لقمه کنه و با خودش واگردونه به دریا. می‌خواد ببردمون اوسرغبه، او دور دور، تا دس هیچ تنابنده‌ای بهمون نرسه. می‌خواد هموجا توغبه، سرفرصت، همه‌مون رو درس حسابی زیر او دندونای تیزش که عینهو داسی از پایین و بالا، واگشتن توهم بجوه و آش ولاشمون کنه. حتمی همچی خیالی به سر داره. اوناها، اوابرش، داره سربه کپر می کشه. می‌روفتمون. سیاه بمبك می‌خواد بروفدمون، می‌خواد پاك از رو زمین ورمون داره. موجارو واداشته تا پشنگه[۱۵]های آبوتوکپر بپاشن می‌خواد وادارم برم بیرون از کپر. دس وردار نیس نی سیاه بمبك. تا جونم رو نگیره و حامد را بی‌بوا[۱۶] نکنه از نی دریا دل نمی کنه تا جومه سیاه به تن خیری سیاه بخت نکنه از ایجا برو نیس که نیس. پیشانی نوشتم حتمی همی‌یه، چه کنم؟ چه کار می‌تونم بکنم؟ به کی بگم؟ به کدومشون؟ که جلودارش بشن؟ منصور و ابراهیم و باقر؟ یا خیری و گلپر و دی منصور؟ چش امید به هیچکدومشون ندارم. تو کار خودشونم واموندن. همه زورشون رومی‌زنن تا از دریا چند سنگسر و سرخو و ماهی شیر بگیرن و ببرن بازار. چشم امید به اینا؟ هیهات. هیهات از نی تنهایی. از نی بی‌کسی. اینا با سیاه بمبك جنگ کنن؟ تونی دریا؟ برند تا غبه؟ سی چی؟ سی کی؟ سی مو؟ ای دل غافل! چه زندگی‌ای، نه سیاه بمبك را می‌بینن و نه ابرشو. خودشونن و جلودماغشون. آخرش می کشندم ناله‌ای‌م اگر که عینی[۱۷] م حامد، اوهم همی یه ساعتی. اشگی ام اگه بچکانه خیری، اوهم تو امام زاده مهیمن براتنهایی و بی کس و کاری خودش. هیهات که ازم هیچ نمی‌مانه برجا. هیچ. جز رد تن سیاه بمبك. ردش را جا می گذاره که خوفش به دل همه بمونه، همی و بس. می‌مونه که خیری شیون کنه و مینارش[۱۸] رو به سرش پاره کنه و هوار بکشه: ـ هی واویلا. واویلا از پیشانی نوشتش. چقدر گفت و ما باورمون نیومد. وامصیبتا، وامصیبتا. ها. دیگه چه فایده؟ خلیلی انگار نبوده اصلن. او وقت دیگه نمی‌ره کنار در و با نقره و دی منصور وزنای اهل محل پچ و پچ نمی کنه. اووقت زبون به طعن نمی گردونه، به حامد نمی گه: ـ او که ابرنیس تو آسمون، اوسیاه بمبك بواته. او وقت اوطور با غیظ حبانه[۱۹] روبرآب نمی کنه و بلند نمی گه ـ سیاه بختی، سیاه روزی، سیاه بمبك. حکیم عباس نمی‌آدبگه: ـ خالو دهنت بازکن ببینم نی سیاه بمبك زیر زبانت نباشه. حامد و بچه‌ها اوطور به مونمی خندن و کنار پنجره دم نمی گیرن: ـ ابر سیاه، بمبك سیاه، بدوبیا. منصور از دم خورهوار نمی کشه: ـ ها ای خالو خلیل ابر سیاه بمبك رو نشنمون بده، یه وقت اشتباهی نریم طرفش. یه لقمه چپمون نکنه. اووقت حاتم هرروزه روزبهونه نمی گیره و قلیه[۲۰] ماهی نمی خواد. خیری جوابش نمی‌ده: ـ ماهی از کدوم گور بیارم سی تو، از او بوای صیادت قلیه بخواه... او وقت حاتم با او دندونای بزرگش نمی نشینه گوشه کپر و از رولج خارکا[۲۱] روخرت و خرت نمی‌جوه و روپلاس تف نمی کنه. راه نمی‌افته بره اوورمَسیله[۲۲]، لب دریا. تو استخونای اوبمبك مرده بازی کنه. از تو دهن قسیل بمبك زورکی تو نمی‌ره و اوطور توشکم بمبك دراز نمی کشه. وقتی بش می گی: ـ عینی‌م بیا بیرون، اوجورنکن. چش سیاه بمبك که تونی استخونابت بیفته بات سر لج می‌افته. بمبك رحم و مروت نداره. گوش به حرف کنه. وقتی بش می گی: ـ سیاه بمبك فرق بازی و لج بازی رو نمی‌دونه. نشونت می‌کنه، می‌افته به دنبالت. گیرت می‌آره، بیچاره‌ت می کنه. نصیحت قبول کنه. نه که همو‌طور کار خودشو بکنه. وقتی زار می‌زنی: ـ بواجان، روزی گیرت می‌آره پاهاتو از او بالا می کنه. شخمت رو می‌درونه، خونتو به دریا می‌ریزه. هی، لجبازی نمی کنه. هی با تخت ارسی‌ش اوطور به پوز بمبك نمی زنه. وقتی التماسش می کنی: ـ نکن حامد، نکن بواجان، خانه خرابمون نکن حامد، ای حامد کار بمبك حساب و کتاب نداره، همی بس ازت خوشش نیاد، اووقت تاجانتو نگیره دس وردار نیس حامدجان. بگه: ـ چشم بوا، هرچی تو بگی. نه اوجور با ضرب و زور استخون بمبکو بشکنه و بندازه تو دریا. وقتی ابر سیاه بمبکو دیدی که از او سرغبه سرمی خوره و می‌آد و هول ورت می‌داره و شیون می کنی: ـ آی، خونه‌م رمبید، آی بچم از دسم رفت. دیدی چه به سرم آوردی حامد، دیدی سیاه بمبك خبر شد حامد. دیگه گوش کنه، وقتی اونارو دید بیاد بیرون لااقل، بیاد بگه: ـ غلط کردم، نفهمیدم، نه ایکه توشکم بمبك بشینه و فقط رو بگردونه به دریا و اوجوربت بخنده. نه ایکه جلو چشای زل سیاه بمبك که اومده همو جلو و اوطور از رو غیظ دم به آب می‌زنه و یه نفس از ته حلق هوره می کشه دوباره سر به دهن بمبك کنه تا دندونای تیز قسیل بمبك جامه‌ش رو بدرونه و کمرشو زخم کنه. ایقدبکنه و بکنه تا جون به لب بشی. به جونش بیفتی. بتنگی[۲۳] دنبالش تو شکم بمبك. جامه به تنش بدرونی. با مشت به شون و کولش بزنی: اوطور با حرص گوششو گاز بگیری. اوجور که دلت می‌خواد چنگه چنگه موهاشو بکنی. تا هوارش زمینو و آسمونو ورداره تا اووقت خیری لیك[۲۴] زنون از او سر مسیله بیاد با یه ایل زن و بچه به دنبالش. مینارشو به سرش پاره پاره کنه. با پنجول بکشه به سر و روش، صورتشو خینین و مالین کنه. گیساشواوطور بکنه. سینه چاك بده، با مشت بکوبه به تخت سینه‌ش. ازرو استخونای قسیل بمبك هی بتنگه‌نی طرف هی بتنگه او طرف. بره وسط کام بمبك دراز بکشه و بگه: ـ های مردم، مومرده‌م بمبك کومنوخورده، بیاین چالم کنید. تا وقتی دی منصور می‌ره بلندش می کنه ایقد کِل بزنه که دهنش کف کنه. بگریزه تو دریا، لیك بزنه طرف غبه ـ اوهوی سیاه بمبك کجایی؟ بیا جانمو بگیر و خلاصم کن. بیا سیاه بمبك. تا سیاه بمبك رو وابداره دهنشو ازهم بدرونه، بیایه طرفش، از سرغیظ دم به آب بزنه، هی دورش بزنه و هوره بکشه. هی دورش بزنه و هوره بکشه تا ببینم اگه دیر بجنبم خیری توکام سیاه بمبکه زود بتگنم طرف دریا، تند و تند سنگ بپرونم طرف سیاه بمبك. خیری وایسه جلو سیاه بمبك، سیاه بمبك پناه بگیره پشت خیری. تا سنگ بخوره به سرش. خین بتره که رو پیرهنش. منصور و ابراهیم بگیرنم. رودس ورم دارن، ببرن رو به مسیله. یه لشگر آدم بیفتن به دنبالمون تا توکپر. اوطور با بند دستامو ببندن. هی بیان از پس نیم درتوکپر سر بکشن. تا نصف شب هموجا بمونن. بگن خالو خلیل دیوونه شده. تو مسیله دمام بزنن. پیکاو[۲۵] سوارم کنن، ببرنم به امام زاده مهیمن. دعا بخونن. گردنمو با بند ببندن به ضریح. دم به دم آب رو طلا بریزن به حلقم. خیری اوجور پیشونی خینی شو به ضریح بذاره وازته دل زار بزنه. بند ببندن و شمع برکنن[۲۶]. به حرف همه گوش کنن جز حرف مو ـ سیاه بمبك هسش. به خدا هسش. ابرش بالا سرتونه، تو آسمون. خودش کنارتونه، تو دریا. ایقدخوش خیال نباشین. یه روزی می‌رمبه‌روسرتون. می گن خلیل دیوونه شده. وقتی ابر سیاه بمبکو نشونشون می‌دم نمی‌بینن. هیچ کدومشون نمی‌بینن. خیری‌ام نمی‌دید. تو آب که بود، وقتی سیاه بمبك دهنشو وادرونده بود براش. اوشم نمی‌دید. وقتی کنار تنور نشسته بود و دستشو می کرد تو کام آتیش. همو وقت که از تونتنور به حامدتون می‌داد، هموقت که سرخی تنور تو صورتش بود و چشماش وامانده بود به دل آتیش. همو وقت ابر سیاه بمبك بالا سرش بود، داشت سیل می کرد به ته تنور. بالا سرشون بود. چطونمی‌دیدنش؟ روزی‌مون پلوسیاه بمبکه.



همه ماهیامون، سرخو و سنگسر، قباد و شوریده: هی ازئی سیاه بختی! رزق و روزی‌مان نهاده شده تو دریا، بلو سیاه بمبك. نصیبمون همینه. حتمی موهم رزق و روزی سیاه بمبکم. اوهم به دنبال روزی‌شه. براهمی می‌آد تا کنار خور. براهمی می‌ره تاغبه. سرگردون شکمشه. عین حامد. عین خیری. عینهو منصور و باقر و ابراهیم، که جهاز به دریا میندازن. حتمی پیشانی‌نوشتمه که حصهٔ اویم. کاش نمی‌دونستم. کاش نمی‌دیدمش. کاش ابرش نبود. مگه تونی همه سال که به صید می‌رفتم نبودش؟ تا دریا بوده بمبکم بوده. اگه نمی‌دونستم، می‌زدم به آب. می‌رفتم به دریا. اگه آسمون عین او گوشه همی طور آبی سیر بود با همو دوستاره و او ماه. همی طورآبی سیر عین آبای غبه. او وقت دیگه هول به دلم نبودش. آسمون می گفت. دریا امنه. سیل کن! چه آب روشنی: عین اشك چش. همه‌ش براز ماهی شیر و زبیده، سرخو و سنگسر. سیلشون کن. دارن اوزیرچه تابی می خورن! سیل کن چه دور هم دسه دسه وامی گردن: چه سرحالن، چه کیفی می کنن توغبه. چه غوصی می کنن. اوجارو سیل کن. توربنداز. تور. حکمتش بنازم، چه نعمتی گذاشته تو دریا. سرخومی‌خوای بیائی ور، زبیده می خوای برو اوور. بیا خیری جان، بگیرشون، قلیه درس کن. هاعینیم، حامدجان، بخور تا جون بگیری. اوپاپینوسیل کن، لاوگسار[۲۷]، صدفه. ها خودشه. ورش دار. وازش کن. اینم مرواری. برامون تو دریا مرواری‌م گذاشتن. بیا عزیز دلم خیری خانم، بنداز به گردنت. هاای خالو منصور، مرواری نمی‌خوای ببری سی نقره‌ت؟ ها؟یا نه. ماشوه‌مو[۲۸]ن پراز زبیده‌ن. ماهوسیل کن حامدجان، عین داس روشنیه توآسمون. قشنگه. همی طور قشنگه. سی چی بذاریمش جادندونای سیاه بمبك؟ حیف نیس؟ ها، همی طور قشنگ تره. می‌ذاریمش جاماه. می‌ذاریم تو آسمون بمونه داسمون. دلت می‌خواد شنوکنی؟ شنوکن حامدم، خوب شنو کن. بیا موهم می‌آم. می‌ریم تا اوسرغبه و وامی گردیم همی جا، تا کنار خور. کیف کن ازئی آب. آدم به دریا زنده‌س، اگه دریا رو از رو زمین وردارن هیچ ازش نمی‌مونه. او ابرو می گی؟ ها دارم می‌بینمش. چه حرفا می‌زنی! او کجاش عین بمبکه؟ بمبك که‌ئی طور سیاه نمی‌شه. دیوونه شدی مگه؟ کوبمبك؟ به قدیه جهازه؟ بمبك که ایقد نمی‌شه. ها حتمی به حرف او خلیل گوش کردی. او خلیل عقل درسی نداره اگه عقل می داشت که با سنگ نمی‌زد به سر او زنش، خیری. اگه عقل می‌داشت که او طفلشو، حامد، اوجور نمی‌زد. اگه که مردی بود تونی به سفره‌ش بود. صیاده مثلا. ئی همه نعمت تونی دریاس، خانه نشین شده. چه می‌گی؟ سیاه بمبك زد به جهازشون؟ منصورو کجا برده؟ او سرغبه؟ باورم نمی‌شه بیچاره دی منصور، چه شیونی می کنه. به سیاه بمبك چه مربوط؟ حتمی عمرش به دنیا نبوده. بیو، بیو بریم صید. هراس به دلت راه نده. روزی مون رو ورمی‌داریم ازئی دریا. از کام سیاه بمبکم شده. صیاد باقر چه خبر؟ سی‌چی زار و زندگی تو جم کردی؟ می‌خواهی کجا بری؟ سی‌جی؟ سی اوسیاه بمبك؟ از ترس او؟ به یه بندر دیگه؟ کجا معلوم که تو دریای اوجام سیاه بمبکی نباشه؟ هردریایی یه سیاه بمبك داره. هرجا که بری. تو دریاشم نباشه تو آسمونش هس. تو آسمونشم نباشه روزمینش هس. تو راسه‌ش، تو مسیله‌ش. فرار تا کجا؟ همی جا بمون. بیا بریم سراغ ابراهیم، با او می‌زنیم به آب. می‌زنیم به دریا. **شما چتون شده؟** هوی دی منصور، دی ابراهیم، کجا؟ اهوئی خالو مرتضی کجا؟ یه کی می‌مانه ایجا؟ دی ابراهیم‌ئی **پیرهن سیاهوسی چی به تن کردی؟ سی ابراهیم؟** سیاه بمبك زد به ابراهیم؟ ئی ازش مونده؟ همی یه ذره پیرهن؟ رسیدین به حرف او مرد دیوونه؟ هموخلیل؟ می گفتین که او عقل نداره، که سیاه بمبك نیس. به حرفش رسیدین آخر؟ چه فرق داره، سیاه بمبك یا سفید بمبك؟ وقتی پیرهن پاره ابراهیم هس و او سیاه جومه به تن دی منصور، یعنی که سیاه بمبکی هم هس. یه چیزی هستش که می‌درونه که هوره می‌کشه که سرودم به آب دریاتون می‌زنه. دیروز منصور، امروز ابراهیم. مگه همی دوروزه تموم زندگی؟ فردا چی؟ پس فردا و پسینش چی؟ ئی طور که پیش می‌ره حتمی یه روز به حامدم می‌رسه. به ئی طفلا. تا سیاه بمبك هس، همینه. خلیل سی چی نشسته؟ سی چی نشسته‌ئی صیاد؟ که تونی کپر بپوسه؟ئی جان هس، ولی تاکی؟ ئی تن هس، ولی تاکی؟ ور می خیزم. سیلمکن! هاای ابر سیاه بمبك! موبرخاستم. او طور سیلم نکن، مو نمی ترسم ها، همی خود خودمم خلیل. اگه می‌خوای بش بگو، بگو خلیل بلند شد. داره می آد دریا هیچ باکی ام ازت نداره. او یه موجود، موام یه موجود. هردومون مخلوق خدا. او تو دریا، مو توخشکی. هی ئی دریارو نشورن. هی به‌همش نزن. هی راسهٔ آبی درس نکن. هی هوره نکش، دم و پوز به آب نزن. ها همی موام خلیل. کو ماشوه‌م؟ کوپاروم؟ **هوی موج، بیرمون اوطرف. طرف غبه.** چه خورکوچکی. غبه که دورنیس. ازدم کپر تا لب خوریه قدمی بیشتر نبود که. مسیله اونه؟ هموکه اوجان؟ اوکه به قد کف دس موام نیس. سیل کپراکن. تو اوقد جازندگی می کردیم؟ جامون می‌شد؟ تویه مشتی پیش و تیرك؟ پلاس میندا ختیم و خارك می‌خوردیم؟ فقط همی؟ ازئی همه نعمت خداهمش همی؟ از بوره بادترس به تنمون می‌ریخت؟ از غُنا هشت دریا خوف می‌کردیم؟ سی چی؟ ازئی ابرو از او سیاه بمبك هول به جونمون می‌افتاد؟ هوی یه کجان‌ئی صیادا؟ همه‌ش همی؟ ئی دریامونه؟ ئی که یه جوم آب بیشترنیس، می‌تونم به یه جرعه سرش بکشم. تو کجا می‌بری موروهوی ماشوه؟ نمی‌خوام برم زیر آسمونِ آبیِ سیر، سیل ستاره‌ها کنم که. مورو ببر به اوسمت، او طرف، زیر او ابرِ سیاه، هموکه عینهو سیاه بمبکه هموکه کنار غبه‌ن ـ آها....های! سیاه بمبك، به کجایی، مواومدم، مو، خلیل، اومدم... حرف حسابتو بگو...

پانویس:

۱ ـ بمبك: کوسه
۲ ـ نیم درا: پنجره
۳ ـ سیل کردن: نگاه کردن
۴ ـ خور: ایستگاه قایق ماهیگیری
۵ ـ جهاز: کشتی
۶ ـ راسه: جاده
۷ ـ کپر: اطاقی که با شاخه‌های خشك نخل درست شده
۸ ـ غُبه: جای دور و عمیق دریا
۹ ـ اُرسی: کفش
۱۰ ـ پُوکیدن: پاره شدن
۱۱ ـ بوره: زوزه
۱۲ ـ هِبلو: ماهی گیری درشبهای زمستان
۱۳ ـ غنا هشت: صدای دریا
۱۴ ـ پیش: شاخه‌های خشك نخل
۱۵ ـ پشنگه: قطره
۱۶ ـ بوا: بابا
۱۷ ـ عینی: عزیزم
۱۸ ـ مینار: روسری
۱۹ ـ حُبّانه: ظرف سفالی آب
۲۰ ـ قلیه ماهی: خورشی که با ماهی و ادویه تند درست می کنند
۲۱ ـ خارك: خرمای کال
۲۲ ـ مسیله: بیابان
۲۳ ـ تنگیدن: پریدن
۲۴ ـ لیك زدن: فریاد زدن از غم و اندوه
۲۵ ـ بیکاپ: وانت
۲۶ ـ برکردن: روشن کردن
۲۷ ـ گسّار: سنگهای دریا
۲۸ ـ ماشوه: قایق ـ بلم
۲۹ ـ دی: مادر



«جزیرهٔ آ

ت

ش»

می سوینسون

ترجمهٔ پرویز حسینی



خانم می‌سوینسون [May Swenson]، در «لوگان» در ایالت «یوتا» متولد شد و در دانشگاه «یوتا» تحصیل کرد. از ۱۹۴۹ در دانشگاه‌های «کالیفرنیا» و «هاردیو» و «الْسوِر» تدریس کرده است. برندهٔ جایزهٔ شعر و نقد شده است. هنرمندی تجربه گرا است. به درون اشیاء می‌رود و در فضای آنها جستجو می کند. صداها و رنگهای منظره‌های طبیعی را برمی گیرد و به «شیئیت» [thingness] و عنصری بودن جهان می‌پردازد. شعرش از نظر صوری و شکل هم نوآوریهای فراوان دارد. آثار او: حیوانی دیگر «۱۹۵۴» ـ قفسی از سوزنها «۱۹۵۸» ـ ترکیب با زمان «۱۹۶۳» ـ نیمهٔ آفتاب خفته است «۱۹۶۷» ـ عناصر برگزیده و نو که جایی در بر می گیرند «۱۹۷۸».

هیأت مرگ

عشق به چه می‌ماند؟ ما می شناسیم
هیأت مرگ را. مرگ ابر است
پهناور و خوف انگیز. در آغاز بلکی
از چشم نور گشوده می شود :
صدایی به گوش می‌رسد، شکوفه‌ای سپید
زهره‌های آوارهٔ هراس
ابری به هیأت ستون از سپیدی رو به خاکستری می رود
همچو مغز هیولایی که منفجر می شود و می سوزد
و آنگاه به تیرگی کسالت‌باری می چرخد، پرتاب می‌شود،
وسعت سپهر را از خاکسترهای خوف سرشار می کند.

بر انبوهی درهم می‌پیچد، میان دریای پاک
و ماه، سرسبز زمین را.
نفس بریده در پیله‌ی خویش به دام افتاده است.
ما هیأت مرگ را می شناسیم:
مرگ ابر است.

عشق به چه می‌ماند؟
آیا ذره‌ای است یا یك ستاره‌ی ـ
سر به سر ناپیدا ماورای ذرّه بین و «پالومار»*؟
بُعدی به وهم نیامدنی، بر گذشته از درازای امید؟
یا اقلیمی دور و دلفریب که شهامت کشف آن در ما نیست.
چه رنگی دارد و کیمیایش چیست؟

آیا گوهری است در زمین و می‌توان به کاوشش پرداخت؟
یا لایروبی شود از دریا؟ می شود آن را خرید؟
آیا می شود آن را افشاند و برچید؟
آیا حیوانکی ست شرمگین که به چنگ آید؟

مرگ ابر است، پهناور، کوبش صدایی.
عشق کوچك است و بلند نیست.
در هر سلولی آشیانه می کند،
و نمی‌توان آن را به دو نیم کرد.

پرتوی ست، بذری، یادداشتی، واژه‌ای،
جنبشی خفی از هوا و خون ما
بیگانه نیست، نزدیك‌تر است

به ما از پوست ما
غلافی است که ما را از هراس روبینه می کند.
پانویس

* پالومار، رصدخانه‌ای در کالیفرنیا، دارای بزرگترین تلسکوپ‌های نجومی جهان.

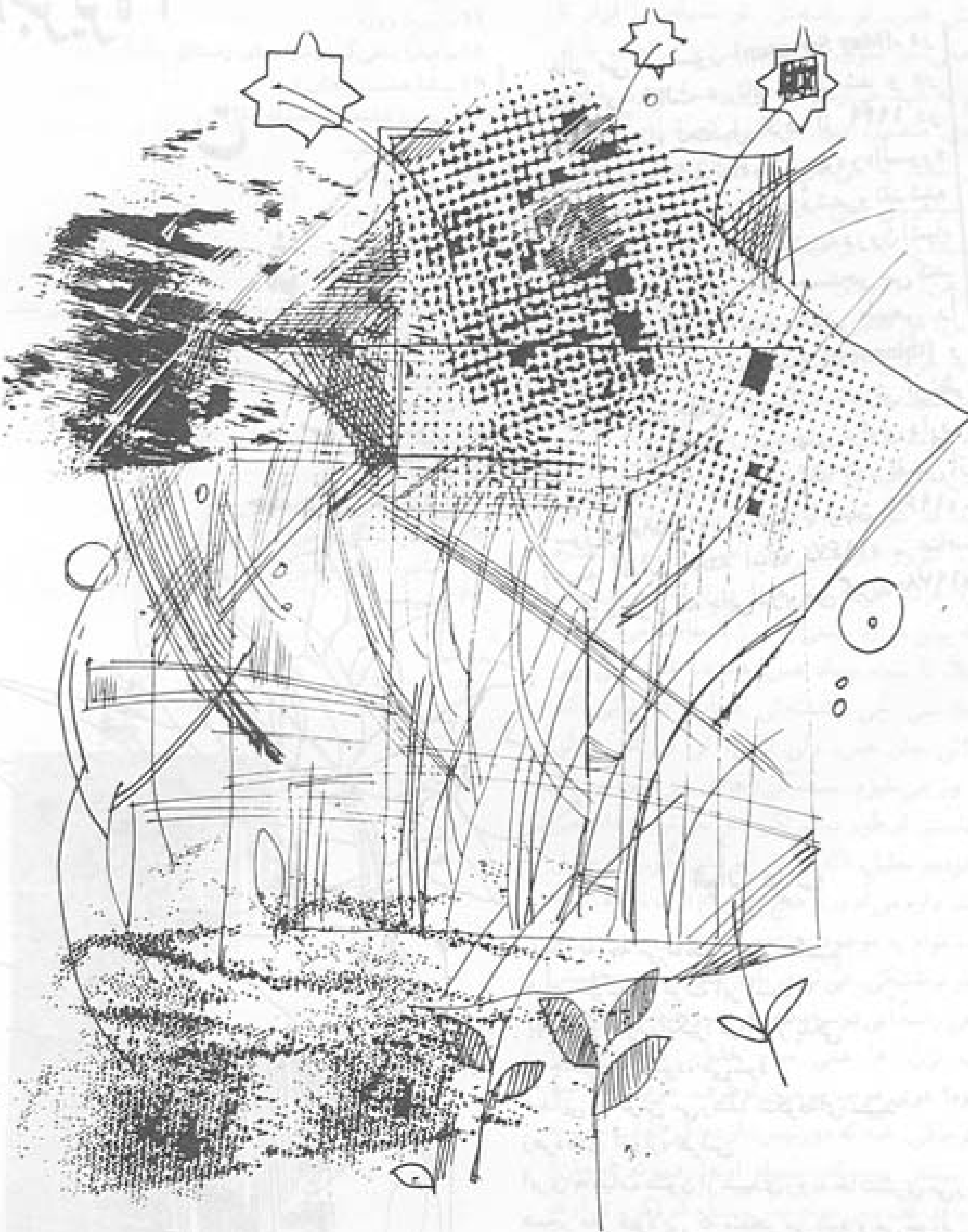
* Palomar.

«جزیرهٔ آ

ت

ش»

کهکشان بالا
امواج شیری ماورا،
هنگامی که شبِ شب است
دریا کهکشان است.
ستارگان جدایی ناپذیر
کرانه را موازی نشانه می‌گیرند
با کف جوش فسفری
بر سنگاب آسمان تیره.
شاید ما بر خاکستر سیاه ستاره
گام می‌زنیم، و می نگریم
روشنایی شیروشی را که کف بر لب پیش می‌رود،
جنبان و ریزان
آندم که دیگر نگرندگان، بیرون
گام می‌زنند در کجراههٔ
عظیم
ـ سپیدشان،
برمی‌چینند
اندك
برتوی
ما را،
راه کوچکمان
تیره
تابان
در
م
ن
ظ
ر
گاهشان.



قابوسنامه و ادبیات کودکان و نوجوانان

○ یدالله بهمن آبادی

کودکان افسانه‌ها می‌آورند
غرق در افسانه‌شان بس سرّ و پند

منظور از ادبیات کودکان و نوجوانان «مجموعه آثار و نوشته‌های ساده، روان و قابل فهم است که بدون آموزش مستقیم، سطح دانش فرهنگی و اجتماعی کودکان را بالا می‌برد و ذوق و استعداد آنها را پرورش می‌دهد».[1]

بنابر تحقیق آقای سیروس طاهباز، قدیمی‌ترین شاعر کودکان و نوجوانان به معنی امروزی کلمه «محمودخان ملک‌الشعراء صبا» (۱۲۲۸ ـ ۱۳۱۱هـ.ق) قلمداد شده است، با این شعر:

«رفتم به باغ لاله‌زار
دیدم سه یار گلعذار
یکی گل و دو تا بهار
پوشیده رخت زرنگار»[2]

طاهباز در همین تحقیق اثر منثور آمیخته به نظمی را که گردآورندهٔ آن مهدیقلی‌خان هدایت (مخبرالسلطنه) می‌باشد [به نام «سه فندق»] برای کودکان خواندنی می‌دانند هدایت از طرف «کمیسیون معارف» مأموریت یافته بود «خواندنیهای کودکان» را فراهم آورد. بنا به روایت دکتر معین، هدایت در ۱۳۳۴ هـ.ش درگذشته است[3].

با این وجود اگر اثر منثور دیگری هم قبل از این تاریخ صرفاً برای کودکان و نوجوانان فراهم شده باشد. نباید از این محدوده زمانی خیلی جلوتر باشد. چه، همانطور که عموماً شعر فارسی بر نثر تقدّم زمانی دارد، در زمینهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان نیز باید تقدّم شعر را بر نثر بپذیریم.

برروی هم از مقدمات مذکور به این نتیجه می‌رسیم که ادبیات کودکان و نوجوانان به مفهوم امروزین کلمه سابقهٔ دیرینی در تاریخ ادبیات ما ندارد، البته این بدان معنی نیست که کودکان و نوجوانان ما قبل از تاریخ مذکور هیچگونه ادبیاتی نداشته‌اند و یا هیچ ارج و بهایی به آنها داده نمی‌شده است، بلکه منظور این

است که ادبیات جداگانه و ویژه ای نداشته اند و در این راه به یك معنی با بزرگسالان شریك و سهیم بوده اند.

یکی از کتب ارزشمندی که باید در زمرهٔ کتابهای کودکان و نوجوانان از آن یاد کرد، بی تردید «قابوسنامهٔ عنصرالمعالی» است. این کتاب که به «نصیحت نامه» و «کتاب پندها» نیز موسوم است، شامل اندرزها و پندها و نصایح «امیر روشن‌ضمیر»[۴] است به فرزند خویش گیلانشاه، در چهل و چهار باب، که طی آن مؤلف خواسته است حاصل تجربیات بالغ بر شصت و سه سالهٔ خود را در مسائل مختلف زندگی صادقانه به فرزندش یادآور شود.

عنصرالمعالی با شناختی که از روان کودکان و نوجوانان دارد صادقانه می نویسد: «اگرچه سرشت روزگار بر آنست که هیچ پسر، پند پدر خویش را کاربند نباشد... واگر چه این سخن مرا معلوم بود مهر پدری و دل سوزگی پدران مرا نگذاشت که خاموش باشم»[۵]

امیر کیکاووس در این کتاب یك دوره حکمت عملی را اعم از اخلاق و تدبیر منزل و سیاست مدن، درج کرده است. و از آنجا که تا فرد خودساخته نشده باشد نمی تواند دیگران را بسازد، در این راه ابتدا از خودسازی و تصفیهٔ باطن شروع می کند و می خواهد فرزندش در وهلهٔ اول مخلّق به اخلاق ستوده گردد و در تکمیل فضایل اخلاقی و نفسانی به درجهٔ کمال برسد. پس از آن به تدبیر منزل می پردازد و در این زمینه نیز حق مطلب را ادا می کند و مسائلی از قبیل زن خواستن و تربیت فرزند و... را به او یادآوری می کند. در پایان مسالهٔ سیاست مدن را پیش می کشد و ابوابی در این زمینه به رشتهٔ تحریر درمی آورد. در این مرحله می خواهد فرزندش را برای پذیرش مسؤولیتی خطیر آماده سازد و از مراحل ابتدایی کار شروع می کند، در آیین ندیمی و کاتبی و شرایط وزیری پادشاه و رسم سپاه سالاری داد سخن می دهد و سرانجام در آیین و شرط پادشاهی که نهایت درجهٔ سیاست مدن است نکاتی را که در آثار گذشتگان خوانده، یا در دوران امیری خود تجربه کرده است، متذکر می شود تا اگر روزی گیلانشاه نیز امیری روبه انقراض خاندان زیاری را برعهده گیرد از عهده برآید.

به هرحال با اندك تأملی در این کتاب که به یك معنی دایرة‌المعارفی است از فرهنگ اسلامی ـ ایرانی، درمی یابیم که کمتر دقیقه ای است که از دیدهٔ باریك‌بین و نکته‌سنج این امیر دانشمند پنهان مانده باشد. امید که همه پدران از او درس زندگی آموزند و به فرزندان خویش نیز بیاموزند.

اگر اشتباه نکرده باشم یکی از اهداف عمده و اساسی تألیف این کتاب آنست که عنصرالمعالی می خواهد فرزندش از نام نیك برخوردار و بهره‌مند گردد. این موضوع هم تنها ذهن او و امثال او را به خود مشغول نکرده بلکه نوع بشر وقتی دریافته است که وجود مادی او در این دنیا نمی پاید به این نتیجه رسیده است تا چیزی از خود به یادگار گذارد که به او حیات جاودان بخشد، و اهل علم در این راستا «نام نیك» را برگزیده اند.

سخن امیر زیاری را در این مورد بشنویم: «پس ای پسر چون من نام خویش را در دایرهٔ گذشتگان یافتم روی چنان دیدم که پیش از آن که نامهٔ عزل به من رسد نامه‌ای در نکوهش روزگار و سازش کار و بیش بهرگی جستن از نیك نامی یاد کنم و ترا از آن بهره کنم.»[۶]

چنانکه گفته شد عنصرالمعالی در کتاب خود یك دورهٔ حکمت عملی را برای فرزندش یادآوری می کند و به خوبی می داند که نصیحت عریان و صریح چندان کارگر نمی افتد، و چه بسا که باعث رمیدگی و ملال و رنجش خاطر نیز می گردد. بنابراین در هر باب حکایتی مناسب نقل می کند تا هم رفع خستگی کرده باشد و هم سخن خود را مدلّل و مبرهن نموده باشد. و به این نکته کاملاً واقف است که کودکان شیفتهٔ افسانه و حکایتند.

چنانکه مولانا جلال الدین محمد بلخی گفته است:

کودکان افسانه‌ها می آورند

غرق در افسانه‌شان بس سرّ و پند

به نظر این حقیر قابوسنامه را هم از نظر محتوا و هم از نظر لفظ می‌توان در زمرهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان به حساب آورد. زیرا اولاً سبك کتاب ساده و روان است و در تقسیمات سبکی، این کتاب را جزء آثار نثر ساده و مرسل می دانیم. امّا اشکال کار در اینجاست که اگر امروزه بخواهیم از آن به همان صورتی که هست برای کودکان و نوجوانانمان استفاده کنیم، به خاطر کهنگی زبان و سبك مخصوص زمان خودش کمی نامأنوس به نظر می‌رسد و بهتر آنست که با زبان کودکانهٔ زمان بازنویسی شود.

ثانیاً در تقسیم‌بندی‌یی که از ادبیات کودکان و نوجوانان به عمل آمده به این موارد بر می خوریم:

الف ـ لالایی‌ها
ب ـ مَثَل
ج ـ افسانه
د ـ حکایت
هـ ـ قصه
و ـ داستان[۷]

در قابوسنامه نیز با حکایات متعددی رو به رو می‌شویم که نویسنده در هرباب، برای روشنتر کردن سخن خود آورده است.

ثالثاً کتاب صرفاً برای تعلیم و تربیت فرزند نوشته شده است و مخاطب آن غالباً فرزندانی است که در سنین کودکی یا نوجوانی و یا جوانی هستند.

اینك به چند نکته از نکات تعلیمی و تربیتی و روانشناسانه که در قابوسنامه یاد شده است می پردازیم.

اگرچه عنصرالمعالی به معنای امروزی کلمه «روانشناسی کودك و نوجوان» نخوانده و نمی دانسته است، ولی براساس تجاربی که ازدوران کودکی خود و دیگر کودکانی که با آنها سر و کار داشته است، نظریاتش در حد کارشناسی است. وی معتقد است کودکان عادت دارند وانمود کنند کاری را که دقیقاً فرا نگرفته‌اند، کاملاً می دانند این نکته را در حکایتی نقل می کند که آوردنش در اینجا خالی از لطف نیست.

«حکایت: چنین شنودم که بدان روزگار که متوکل خلیفه بود به بغداد وی را بنده‌ای بود فتح نام سخت نجیب و روزبه، و همهٔ هنرها و ادبها آموخته بود. متوکل وی را به فرزندی پذیرفته بود و از فرزند عزیزتر داشتی. این فتح راخواست که شناه کردن بیاموزد، ملاحان را آوردند و اورا اندر دجله شنا می آموختند واین فتح هنوز کودك بود و بر شناه کردن دلیر نگشته بود، و امّا چنانکه عادت کودکان است از خود نمودی که آموختم. یك روز تنها بی اوستادان به شناه رفت و اندرآب جست و آب تیز همی آمد و فتح را بگردانید...»[۸]

یك نکته روانشناسانهٔ دیگر اینکه انسان وقتی خدمتی یا کار مثبتی انجام دهد که دیگران از آن برخوردار شوند از کار خود به مراتب بیشتر لذّت خواهد برد تا زمانی که کار مثبتی انجام دهد که صرفاً منفعت آن به خود او باز گردد. در چنین حالی است که انسان احساس آرامش و راحتی وجدانی و درونی خواهد کرد. حال سخن صاحب قابوسنامه را بشنویم: «نیکی از سزاوار نیکی دریغ مدار و چون تو با کسی خوبی کنی، بنگر که در وقت خوبی کردن همچند آن راحت که بدان کس رسد در دل تو خوشی و راحت پدید آید.»[۹]

از دیگر نکات روانشناسانهٔ کتاب اینکه: «اگر خواهی که در هر دلی محبوب باشی و مردمان از تو متنفور نباشند سخن به مراد مردمان گوی»[۱۰] اگرچه این نکتهٔ درستی است که برای نفوذ کردن در درون دلها باید مطابق میل افراد سخن گفت ولی از دید عقل و خرد پذیرفتنی نیست و باید گفت این نیز از عادات کودکان است. نظامی عروضی نکته‌ای مشابه این را از زبان سلطان محمود نقل می کند و در آن پادشاهان را که مایلند بر وفق مرادشان سخن گویند، چون کودکان می داند: «پادشاهان چون کودكِ خرد باشند، سخن بر وفق رأی ایشان باید گفت تا از ایشان بهره‌مند باشند.»[۱۱]

o

از نکاتی که پدران مسلمان آموختنش را به فرزندان خود واجب می‌دانند، اصول دین است. عنصرالمعالی از این دقیقه نیز غافل نیست و در این زمینه ابتدا از توحید شروع می کند. آنهم نه به صورت تقلیدی و کورکورانه، بلکه می خواهد با دلیل و برهان عقلی و با مثال و تشبیه، وجود خدا و یگانگی اورا برای فرزندش روشن کند (باب اول) و پس از آن می خواهد به او بفهماند که نظام آفرینش نظام احسن است، چه، خداوند جهان را «بیافرید بر موجب عدل و بیاراست بر موجب حکمت.»[۱۲]

پس از آن وجوب وجود پیامبران را یادآور می شود،



زیرا خداوند، جهان را براساس نظم و ترتیب آفریده است و «ترتیب و سیاست بی‌رهنمای خام بود»[۱۳] و بدنبال آن از فرزندش می‌خواهد که همهٔ پیامبران را راستگوی بشمارد.»[۱۴]

بعد از یاد کرد از اصول دین، مسألهٔ واجبات را مورد توجه قرار می‌دهد و به گیلانشاه هشدار می‌دهد که در نماز کوتاهی نکند: «زینهار ای پسر که بر دل نگذاری بیهودگی و نگویی که در نماز تقصیر رواست.»[۱۵] پس از نماز روزه را به یادش می‌آورد و قصور در آن را جوانمردانه نمی‌داند. «امّا بدان که روزه طاعتی است که به سالی یك بار باشد، نامردمی بود تقصیر کردن و خردمندان چنین تقصیر از خویشتن روا ندارند.»[۱۶]

امیر کیکاووس حج و ذکواة را دو فریضه می‌داند که خداوند «از بهر منعمان و بندگان خاص ِ»[۱۷] خود پدیدار کرده است.

وی معتقد است نحوهٔ اجرای احکام شرعی و فرایض دینی همچنان است که در قرآن و سنت آمده است و چون و چرا در بارهٔ چگونگی اجرای آنها امری بیهوده است. «تو به فرمانبرداری ِ خداوند تعالی مشغول باش، تو را با چون و چرا کار نیست.»[۱۸]

○

عنصرالمعالی همانند بسیاری از بزرگان علمی و ادبی ما دانش و هنر را بر اصل و گهر ترجیح می‌دهد، با آنکه به گیلانشاه یادآور می‌شود «که ترا ای پسر تخمهٔ بزرگ و شریف است و از هر دو طرف کریم‌الطرفینی و پیوستهٔ ملوك جهان»[۱۹] امّا جهد باید کرد تا اگرچه اصلی و گُهری باشی تن گُهر باشی که گوهر تن از گوهر اصل بهترست چنان که گفته‌اند حکمت: [«الشرف بالعقلِ والادَبِ لابالاَصلِ والنسب»] یعنی بزرگی خِرد و دانش راست نه گهر و تخمه را.»[۲۰]

در اندرزهای شاعران به فرزندانشان نیز با این نکته روبرو می‌شویم، مثلا، نظامی گنجوی در چند جا از خمسهٔ خود به فرزندش نصیحت می‌کند:

غافلا منشین نه وقت بازیست
وقت هنر است و سرفرازیست
دانش طلب و بزرگی آموز
تا به نگرند روزت از روز»[۲۱]

○

هنر آموز کز هنرمندی
درگشایی کنی نه در بندی
هرکز آموختن ندارد ننگ
دُر برآرد زآب و لعل از سنگ»[۲۲]

«جامی» هم به فرزندش توصیه می‌کند:

در کسب کمال بایدت جهد
در به طلبی بسر بری عهد

اما برخلاف اینها مسعود سعد سلمان در اشعاری که پس از زندانی شدن سروده است، به دلیل مرارتهایی که خود از فضل و هنر خویش کشیده، فرزندش «سعادت» را نصیحت می‌کند که گرد فضل و هنر نگردد و به کار جولاهگی (بافندگی) بپردازد.

«چو حال فضل بدیدم که چیست بگزیدم
زکار، پیشهٔ جولاهگی زبهر پسر
بدو نوشتم و پیغام دادم و گفتم
که ای «سعادت» در فضل هیچ رنج مبر
اگر سعادت خواهی چو نام خویش همی
به سوی نقص گرای و طریق جهل سپر

نصیحت پدرانه ز من نکو بشنو
مگرد گرد هنر هیچ کافتست هنر»[۲۳]

○

عنصرالمعالی در زمینهٔ رعایت حرمت پدر و مادر بر این عقیده است که رعایت احترام آنها یك کار خردمندانه است و بر فرزندان واجب، و آنها را واسطه می‌داند میان فرزند و آفریدگار: (همچنون از موجب خود بر فرزند واجب بود پدر و مادر را حرمت داشتن... و کمتر حرمت پدر و مادر آن است که هر دو واسطه اند میان تو و آفریدگار تو، پس چندان که آفریدگار خود را حرمت داری واسطه را نیز در خور او بباید داشت.[۲۴]

○

صاحب قابوسنامه برای راستگویی ارزش خاصی قائل است و بر آن است که انسان باید خود را به راستگویی مشهور کند، تا اگر روزی ناچار به دروغگویی شود از وی بپذیرند.

«خویشتن را به راستگویی معروف کن... هرچه گویی راست گوی و لکن راست به دروغ مانند مگوی که دروغ به راست همانا[۲۵] به از راست به دروغ همانا»[۲۶]

○

امیر کیکاووس معتقد است انسان باید از تجارب دیگران استفاده کرده، از تکرار اشتباهات دیگران بپرهیزد. به همین دلیل به خود زحمت می‌دهد و حاصل تجربیات خود را صادقانه برای فرزندش به روی کاغذ می آورد، باشد تا پیش از آنکه دست زمانه او را نرم کند به چشم عقل در سخن او نگرد و فزونی یابد.[۲۷] در باب هشتم نیز که از پندهای نوشین روان یاد می کند به این نکته برمی‌خوریم: «چرا مردمان از کاری پشیمانی خورند که در آن کار، دیگری پشیمانی خورده باشد؟»[۲۸]

○

در پایان بسنده می کنیم به ذکر نکته‌ای چند که عنصرالمعالی در باب آموزش و تعلیم کودکان و نوجوانان یاد کرده است. البته در این مورد برای دختران و پسران نظر متفاوتی دارد. مثلاً در مورد پسران بر این عقیده است که:

الف ـ «قرآنش باید آموخت تا حافظ قرآن شود»[۲۹]

ب ـ «اگر خود رعیت باشی وی را پیشه بیاموزی و اگر اهل سلاح باشی به معلم سلاح دهی تا سواری و سلاح شوریدن بیاموزد»[۳۰]

ج ـ «بعد از فراغت از آموزش سلاح شنا کردن به او باید آموخت.»[۳۱]

د ـ «هرچه آموختنی باشد از فضل و هنر به فرزند باید آموخت تا حق پدری و شفقت پدری بجای آورده باشی»[۳۲]

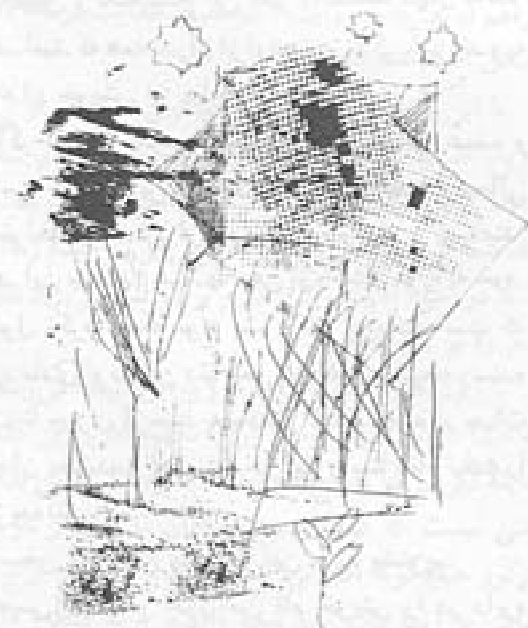
هـ ـ «در نظام تعلیم و تربیت معتقد به تنبیه بدنی است و می نویسد: «در هر علمی که مراو را آموزی اگر معلمان از بهر تعلیم مراو را بزنند شفقت مبر، بگذار تا بزنند که کودك به طبع خود علم و ادب و هنر به چوب آموزد نه به طبع خویش.»[۳۳]

هرچند این نکته با موازین و معیارهای تعلیم و تربیت امروزی سازگار نیست و تنبیه بدنی به کلی مردود اعلام شده است، اما در آن روزگار یکی از اصول مسلم تعلیم و تربیت محسوب می شده است. و تا چند سال پیش نیز معمول بوده است.

اما در مورد دختران بر این باور است، دختر «چون بزرگ شود به معلم ده تا نماز و روزه، و آنچه در شریعت است بیاموزد.»[۳۴]

پاورقیها و توضیحات

۱ـ سخنی دربارهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان ـ محمود حکیمی ـ چاپ دوم، انتشارات دفتر نشر فرهنگ اسلامی ص۲۰
۲ـ فصلنامه کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ـ دورهٔ دوم ـ شمارهٔ ۳ و ۴ ـ اسفند ۱۳۵۶ صص۴۹ و ۵۰
۳ـ فرهنگ معین، اعلام
۴ـ این نام برگرفته از مقالهٔ دکتر غلامحسین یوسفی است در دیداری با اهل قلم تحت همین عنوان.
۵ ـ گزیدهٔ قابوسنامه ـ به کوشش دکترغلامحسین یوسفی، انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۶۲ ص۴
۶ـ گزیدهٔ قابوسنامه ـ به کوشش دکتر غلامحسین یوسفی، ص ۳
۷ـ رجوع شود به سخنی درباره ادبیات کودکان و نوجوانان، صص ۱۷۱ و ۱۷۲ و ۱۷۳
۸ ـ گزیدهٔ قابوسنامه به کوشش غلامحسین یوسفی، ص ۱۹
۹ـ همان کتاب ص ۱۹
۱۰ـ همان مأخذ ص ۶۵
۱۱ـ چهار مقاله، به اهتمام دکتر محمدمعین، انتشارات امیرکبیر، چاپ هشتم ۱۳۶۴ ص ۹۳
۱۲ـ گزیده قابوسنامه ص ۱۲
۱۳ـ همان مأخذ ص ۱۴
۱۴ـ ایضاً ص ۱۵
۱۵ـ ایضاً ص ۱۷
۱۶ـ ایضاً صص ۱۸ و ۱۹
۱۷ـ ایضاً ص ۲۰
۱۸ـ همان مأخذ ص ۲۴
۱۹ـ ایضاً ص ۴
۲۰ـ ص ۲۹
۲۱ـ لیلی ومجنون، به تصحیح وحید دستگردی
۲۲ـ هفت‌پیکر، به تصحیح وحید ص ۵۱
۲۳ـ دیوان مسعود سعد سلمان ج (۱)، به تصحیح و اهتمام مهدی نوریان، انتشارات کمال، ص ۳۵۴
۲۴ـ گزیده قابوسنامه ص ۲۵
۲۵ـ همانا، در این مورد به معنی شبیه و نظیر
۲۶ـ گزیده قابوسنامه ص ۴۷
۲۷ـ همان کتاب صص ۳ و ۴
۲۸ـ ایضاً ص ۶۰
۲۹ـ ۳۰ و ۳۱ـ همان کتاب ص ۱۴۷
۳۲ـ ایضاً ص ۱۴۸
۳۳ـ ایضاً ص ۱۵۰
۳۴ـ همان کتاب ص ۱۵۴



آموزش

□ **آموزش زبان فارسی**
دورهٔ مقدماتی ـ کتاب اول ـ تألیف: دکتر یدالله ثمره ـ ناشر: انتشارات بین‌المللی الهدی ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۲ـ ۲۴۰ ص.

□ **آموزش زبان فارسی**
دورهٔ مقدماتی ـ کتاب دوم ـ تألیف: دکتر یدالله ثمره ـ ناشر: انتشارات بین‌المللی الهدی ـ چاپ سوم ـ ۲۹۰ص.

□ **آموزش زبان فارسی**
کتاب سوم ـ دورهٔ متوسطه ـ تألیف: دکتر یدالله ثمره ـ ناشر: انتشارات بین‌المللی الهدی ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۲ـ ۲۹۴ ص.

□ **آموزش زبان فارسی**
کتاب چهارم ـ دورهٔ پیشرفته ـ تألیف: دکتر یدالله ثمره ـ ناشر: انتشارات بین‌المللی الهدی ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۲ـ ۳۵۲ ص.

□ **آموزش زبان فارسی**
راهنمای تدریس ـ تألیف: دکتر یدالله ثمره ـ ناشر: انتشارات بین‌المللی الهدی ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۸۴ص.

ادبیات

□ نقش خیال
حمیدرضا خزاعی ـ انتشارات ترانه ـ چاپ اول ـ ۱۹۲ ص ـ ۱۵۰ تومان

□ گزیده اشعار خاقانی
انتخاب و شرح دکتر عباس ماهیار ـ نشر قطره ـ چاپ اول ـ ۲۴۰ ص ـ ۲۸۰ تومان.

□ مرثیه‌ای برای تو
کیومرث امیری گله‌جویی ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۹۸ ص ـ ۹۵ تومان

□ گزینه اشعار
علی باباچاهی ـ ناشر: درسا ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۲ـ ۳۲۰ ص ـ ۲۲۰ تومان

□ داستانهای کوتاه ایران
۲۳ داستان از ۲۳ نویسنده معاصر ـ انتخاب مقدمه و تفسیر: محمد بهارلو ـ ناشر: طرح نو ـ ۶۵۴ ص ـ ۷۰۰ تومان.

□ حافظ به سعی سایه
دیوان حافظ به تصحیح و با مقدمه هوشنگ ابتهاج (هـ. الف. سایه) ـ ناشر: توس ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۷۱۷ ص.

□ سفر در غبار
اسماعیل زرعی ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۱۵۰ ص ـ ۹۰ تومان

□ بر سه شنبه برف می‌بارد
نازین نظام شهیدی ـ نشر نیکا ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۷۵ ص ـ ۱۰۰ تومان

□ گزیده اشعار خاقانی
انتخاب و شرح دکتر عباس ماهیار ـ نشر قطره ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۲۴۰ ص ـ ۲۸۰ تومان

□ آزادی و زندگی تراژیک
ویاچلاو ایوانف ـ ترجمه: رضا رضایی ـ نشر البرز ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۲۴ ص ـ ۲۰۰۰ ریال

□ شر گلزار
جعفر گرجی دشتستانی ـ ناشر: آیات ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۳ـ ۷۰ ص ـ ۹۵۰ ریال

□ بهانه
شیرین سیفوری ـ ناشر: درسا ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۳ـ ۲۴۸ ص ـ ۲۴۰۰ ریال.

□ همیشه برفی
محمود طیاری ـ ناشر: گیلکان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۶۳ ص.

□ سرود رهایی
ادیب برومند ـ انتشارات پیک دانش ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۵۴۴ ص ـ ۲۸۰ تومان

□ رژه برخاک پوک
شمس لنگرودی ـ نشر مرکز ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۲۳۶ ص ـ ۳۳۰ تومان.

□ شعر آنها
انوره دوبالزاک ـ ترجمه: مصطفی مفیدی ـ ناشر: مترجم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۴۰۷ ص ـ ۴۵۰ تومان.

□ شبلی و آتش (مجموعه شعر)
علیرضا قزوه ـ ناشر: مؤسسه فرهنگی محراب ـ قم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۳ـ ۱۰۰ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ نگاهی به داستان معاصر عرب
ترجمه: محمد جواهر کلام ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۲۰۷ص ـ ۲۲۰۰ ریال

□ واهمه‌های زندگی
منصور کوشان ـ انتشارات آرست ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۱۵۸ص ـ ۲۰۰۰ ریال.

□ خانم دوونیتر
سوزان هبل ـ ترجمه: مریم بیات ـ انتشارات فاخته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۳۹۷ص ـ ۴۲۰۰ ریال.

□ **محمد حسن مرتجا**
دفتر سروده‌های محمد حسن مرتجا ـ انتشارات روشنگران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۱۵۱ ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

□ **آیش سبز (مجموعه شعر)**
فرهاد صابر ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۸۶ ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ **آواز گلسنگ**
فاطمه راکعی ـ انتشارات اطلاعات ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۳ـ ۹۲ ص ـ ۱۰۰۰ ریال

□ از آن همه دیروز
ابوالفضل پاشازاده ـ نشر داریوش ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۶۳ص ـ ۹۰۰ ریال.

□ هزار بیت گزیده از دیوان کبیر غزلیات شمس
با ترجمه به زبان ایتالیایی ـ ترجمه و تحقیق: آرزو اقتداری ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۱۷۲ص ـ ۳۴۴۰ ریال.

□ سه روایت از حکایت عشق
به اهتمام فرزانه نیکوکاری ـ انتشارات طهوری ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۷۹ص ـ ۱۴۵۰ ریال.

□ ترانه‌ها و متل‌های بختیاری
احمد عبداللهی ـ نشر فردا ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۱۴۵ص ـ ۲۲۰۰ ریال.

□ رزم‌نامه رستم و اسفندیار
انتخاب و شرح: جعفر شعار، حسن انوری ـ نشر قطره ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۳۰۰ص ـ ۳۵۰۰ ریال.

□ غمنامهٔ رستم و سهراب
انتخاب و شرح: جعفر شعار، حسن انوری ـ نشر قطره ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۲۱۸ص ـ ۲۶۰۰ ریال.

□ شرح جامع مثنوی معنوی (دفتر اول)
کریم زمانی ـ با مقدمه‌ای از دکتر اسماعیل حاکمی ـ انتشارات اطلاعات ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۱۰۱۹ص ـ ۹۵۰۰ ریال.

□ **چراغهای شهر،**
عباس حکیم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۱۸۳ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

□ **سفر به ریشه‌ها (مجموعه داستان)**
راضیه تجار ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۸۸ص ـ ۵۵۰ ریال.

اقتصاد

□ سه جانبه‌گرایی
کمیسیون سه جانبه و برنامه‌ریزی نخبگان برای اداره جهان ـ هالی اسکلار ـ ترجمه: دکتر احمد دوست محمدی ـ انتشارات اداره کل مراکز و روابط فرهنگی وزارت ارشاد اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۳ـ ۴۷۲ ص ـ ۷۶۰۰ ریال

پزشکی

□ **راهنمای پایش و کنترل کیفی نمک ید دار در پیشگیری اختلالات کمبود ید**
دکتر پریز پرویزیان، دکتر ربابه شیخ‌الاسلام ـ ناشر: دفتر علمی شرکت پخش البرز ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۳ـ ۴۸۰ ص ـ ۴۰۰۰ ریال.

□ مروارید دهان
ملیحه ارمغان، نادره جمالی، پروانه احمدیان ـ ناشر: امور تربیتی آموزش و پرورش منطقه ۱۶ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۳ـ ۱۶ ص ـ ۲۵۰ ریال

خاطرات

□ **گمشده‌ای در شیاکوه**
خاطرات دانشجویان دانشگاه علامه طباطبایی ـ به کوشش: غلامرضا نباتی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۱۷۹ ص ـ ۱۱۵۰ ریال.

□ **آن روزها**
خاطرات رزمندگان کرج ـ به کوشش: محمد حسن مقیسه ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۱۳۵ ص ـ ۹۵۰ ریال.

□ **روزهای بلند انتظار**
خاطرات روحانی آزاده قربانعلی عظیمی ـ به کوشش: حسین سپهری ـ انتشارات حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۸۴ ص ـ ۵۰۰ ریال.

□ **محاصره**
خاطرات دانشجویان دانشگاه شهید بهشتی ـ به

کوشش: عبدالحمید رحمانیان ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۳۵ص ـ ۹۵۰ ریال.

خوشنویسی

□ یک پنجره برای دیدن
مجموعه‌ای از نقاشیخط‌های: عباس یوسفی صدیق ـ ناشر: مؤلف ـ توزیع: مرغ آمین ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۳ـ ۱۰ تابلو ـ ۸۰۰ تومان.

دین

□ صحیفهٔ نور
مجموعه رهنمودهای حضرت امام خمینی (قدس سره الشریف) ـ ناشر: سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۲ـ ۵۷۹ ص ـ ۳۵۰۰ ریال.

روانشناسی

□ سمبولیسم در آراء اریک فروم
شهریار زرشناس ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۱۸۴ ص ـ ۱۳۰۰ ریال.

□ توانهای نهائی در آدمی
کالین ویلسون ـ ترجمه: میرجلال الدین کزازی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ۲۴۴ص ـ ۲۷۵۰ ریال

□ گناه دوم (تأملاتی دلنشین در روانشناسی)
توماس ساس ـ ترجمه: حسین نیر ـ نشر فاخته ـ چاپ اول ـ۱۳۷۲ـ۱۵۰ص ـ ۱۶۰۰ ریال.

□ خودشناسی با روش یونگ
مایکل وانیلز ـ ترجمه: اسماعیل فصیح ـ نشر فاخته ـ چاپ اول ـ۱۳۷۲ـ۳۲۸ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

□ روابط معلم و دانش‌آموز
دکتر هایم گینات ـ ترجمه: سیاوش سرتیپی ـ نشر فاخته ـ چاپ دوم ـ۱۳۷۳ـ۳۲۱ص ـ ۴۳۰۰ ریال.

سینما

□ سینمای الکساندر داوژنکو
احمد ضابطی جهرمی ـ گزارش فیلم و کتاب مهناز ـ چاپ اول ـ۱۳۷۲ـ۸۰ص ـ ۱۰۰۰ ریال.

علمی

□ مقدمه‌ای بر علم روباتیک
دکتر کامران لایقی ـ انتشارات دانش امروز ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۳ـ ۱۴۶ ص ـ ۲۰۰۰ ریال

□ برق و آهنربا
تری جنینگز ـ ترجمه: رضا شیرازی ـ انتشارات پیام آزادی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۳ـ ۳۲ ص ـ ۱۱۰۰ ریال

□ هوش، مهارت، ریاضی
مرتضی مجدفر، عبدالحمید افروزی، عزت السادات حسینی ـ نشر گهر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۳ـ ۱۰۰ ص ـ ۱۰۰۰ ریال.

علوم اجتماعی

□ بیمه اتکایی بیمه‌های غیر زندگی
گروه کارشناسان ـ آیت کریمی ـ انتشارات بیمه مرکزی ایران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۳ـ ۲۷۲ ص ـ ۳۰۰۰ ریال.

مجموعه‌ها

□ نوسازی ساختار حکومت در جهان سوم
علی‌اکبر نوشین ـ انتشارات چاپخش ـ چاپ اول ـ۱۳۷۲ـ۲۱۶ص.

□ شوک آینده
الوین تافلر ـ ترجمه: حشمت‌اله کامرانی ـ با پیشگفتاری از شهیندخت خوارزمی ـ نشر فاخته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ۵۳۸ص ـ ۶۰۰۰ ریال.

مرجع

□ فهرست مقالات فرهنگی در مطبوعات جمهوری اسلامی ایران
دورهٔ دوازدهم ـ شمارهٔ ۵۲ـ اردیبهشت ۱۳۷۲ـ ناشر: سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۲۱۹ ص ـ ۲۵۰۰ ریال

□ فهرست مقالات فرهنگی در مطبوعات جمهوری اسلامی ایران
دورهٔ دوازدهم ـ شمارهٔ ۵۳ـ خرداد ۱۳۷۲ـ ناشر: سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۱۶۹ ص ـ ۲۵۰۰ ریال

□ فهرست مقالات فرهنگی در مطبوعات جمهوری اسلامی ایران
دورهٔ دوازدهم ـ شمارهٔ ۵۴ـ تیر ۱۳۷۲ـ ناشر: سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۲۲۱ ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

□ دانستنیهایی دربارهٔ جهان (۴)
بهرام همایون و دیگران ـ انتشارات یگانه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۳ـ ۲۸۰ ص ـ ۳۰۰۰ ریال

□ دانستنیهایی دربارهٔ جهان (۵)
جمشید مهرپویا ـ انتشارات یگانه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۳ـ ۲۸۰ ص ـ ۲۶۰۰ ریال.

□ واژگان ادبیات داستانی
محسن سلیمانی ـ انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۳۲۰ ص ـ ۲۴۰ تومان.

نشریات تازه

□ مجلهٔ جاده ابریشم (سیلک رود)
اولین شمارهٔ مجلهٔ انگلیسی زبان جادهٔ ابریشم از سوی معاونت سیاحتی، زیارتی و مراکز تفریحی بنیاد مستضعفان و جانبازان منتشر شد. در نخستین شمارهٔ این مجله، مطالبی همراه با عکس‌های بسیار زیبا و نفیس از آثار تاریخی، باستانی، مناطق دیدنی و طبیعت زیبای کشورمان چاپ شده است. عمده‌ترین مطالب این شمارهٔ جادهٔ ابریشم پیرامون تخت جمشید، نقاشی مینیاتور و صنایع دستی ایران است.

□ فصلنامه سینمایی فارابی
دورهٔ ششم ـ شمارهٔ ۱ ـ زمستان ۱۳۷۲
۲۰۰ صفحه ـ ۱۵۰۰ ریال

در این شمارهٔ فصلنامهٔ فارابی عناوین زیر به چشم می‌خورد:

قصهٔ دینی، سینما اسکوپ و روش‌شناسی تاریخی، فیلم اپیزودیک، سینمای سیاه، تحلیل تدوین فیلم جنون، فلینی، تدوین، علیه نظام دوخت و دوزنماها، عناصر فیلمنامه نویسی روایی، فجر دوازدهم و رویدادها.

دست اندرکاران نشریات و مطبوعات که مایلند، کتابها و آثار منتشره‌شان در این صفحه معرفی شود، می‌توانند دو جلد از هر کتاب یا نشریه مورد نظر را به آدرس: خیابان خیام ـ مؤسسه اطلاعات ـ ماهنامه ادبستان ـ بخش شهر کتاب ارسال دارند.

شهرِ من گمشده است

شهرِ من کاشان نیست

سهراب سپهری

اهل کاشانم اما



